中国古代艺术思想史

张道一主编　东南大学艺术学研究所编

YISHUXUE YANJIU CONGSHU

刘道广　著

上海人民出版社

术　学　研　究　丛　书

中国古代艺术思想史

刘道广 著

张道一主编 东南大学艺术学研究所编

YISHUXUE YANJIU CONGSHU

上 海 人 民 出 版 社

责任编辑　曹利群
特约编辑　施宏俊
封面装帧　王晓阳

·艺术学研究丛书·
中国古代艺术思想史
刘道广 著
上海人民出版社出版、发行
(上海绍兴路54号　邮政编码200020)
新华书店上海发行所经销　上海市印刷七厂印刷
开本850×1168　1/32　印张8.75　插页2　字数197,000
1998年4月第1版　1998年4月第1次印刷
印数1—5,000
ISBN7－208－02738－2/B·240
定价15.00元

序

张道一

很早以前就想编一套研究艺术学的书，以探讨艺术的规律。

我国的艺术渊源流长，有丰富的实践和成就，并形成了自己独立的体系。数千年来，它只是按照人们的需要自然分类，自生自灭，其延续的方式或是师傅带徒弟，或是自学。至于艺术的理论，也分别有口诀和经验的归纳，但很少从个别上升到一般，更谈不到综合性的理论思维，甚至我国使用“艺术”这个词也是晚近的事。清末废科举、办学堂，1916年在南京设立了第一个艺术的系科，是从师范开始的。20年代和30年代，我国办起了不少公私立的美术学校和音乐学校，也有了戏剧学校，仍是以实践为主。至60年代和80年代，虽有少数院校设立了史论系，依然是分类性质的。

在西方国家，高等学校设立艺术系科，凡是属于实践性质的，即培养艺术的创作、设计、表演、演奏人才，多是分别独立进行，我们国家也是如此。对于艺术的研究，包括艺术的历史、理论

和美学等，则多是设在综合大学，为的是取得多学科的支撑，以便于在人文科学上作宏观的综合性的探讨。我国在这方面却一直阙如。直到 1994 年，在东南大学建立起我国第一个以综合研究为宗旨的艺术学系。

艺术的繁荣离不开相应的适宜的环境，但实践并不等同于理论，也不会从实践中自然地生出理论。没有正确理论的指导，即使有良好的发展环境和优厚的条件，艺术还是难以上升，这是被无数的历史经验所证实了的。在中国革命的过程中，历来重视革命文艺的宣传教育作用。改革开放以来，引进了“卡拉OK”的通俗音乐形式，作为群众性的自我娱乐方式，这本是无可厚非的。可是，一时到泛滥的地步，有些内容不堪入耳。相反，传统的京剧、国画和优秀的高雅音乐、话剧、芭蕾舞等，进入了“低谷”。于是呼声四起，国画走向“危机”，话剧走向“没落”，京剧成了“夕阳艺术”，传统手工艺要送进历史博物馆。难道这就是理论的概括吗？如果真是如此，中国还有什么艺术可谈。如今情况有所好转，但根本的认识问题并没有解决。它倒给了我们启发，提出了一些须要深思的问题。譬如：人为什么要创造艺术，艺术究竟是做什么用的？在人们的生活中，艺术应该占有什么位置？不同的艺术应该如何对待？什么叫“导向”？将艺术导向何方？什么是真正的艺术理论和艺术的“伪理论”？有些伪理论怎么能造成如此大的波澜？商品社会与传统艺术的矛盾是必然的还是人为的？艺术进入市场，是否意味着艺术品必须商品化？等等。要彻底解决这些问题，不能就事论事，也不能局部的个别的解决。根本的办法是要弄清艺术的原理，把握住艺术的规律。西方人把哲学、历史学、宗教学和艺术学等视作人文科学的支柱，可是我们一直缺少这根顶梁之柱。应该承认，以往研究艺术的人并非没有，而且各有成就。如古代在音乐方面的《乐论》和《乐记》，在绘画方面

的画论，在工艺方面的《考工记》，以及在书法、建筑、舞蹈等方面，理论上都有很高的建树；近代和现代的研究，在观点和方法上有所更新，成绩斐然，只是仍为这条路的延伸。问题在于，这些研究对于艺术学来说都是分门别类的、局部的和肢体的，而不是将艺术进行宏观的、综合的、整体的思考，因而无法形成艺术学的整构。

要建立艺术学是很不容易的，绝非一朝一夕就能奏效，也不是一两个能人能够完成的。组织上的保证和机构的设立只是一些条件，而艺术学学科能否独立起来，则主要看学术的力量及其研究的成果。也就是说，须要对艺术讲得头头是道。横说横有理，竖说竖有理，就像经纬线的交织，丝丝相扣，紧凑而有条理，才能织出美丽的云锦来。从我国的现状看，从事各类艺术活动的人员成千上万，包括音乐、美术、舞蹈、戏剧和戏曲、电影和电视、曲艺和杂技等的创作、设计、表演、演奏，这是一个庞大的队伍；可是，对此的研究者很少，力量很薄弱，有些门类和方面还无人问津。而在现有研究人员中，作专题研究的人多，作综合研究的人少。“文化大革命”以后在理论界曾有一种“知识老化”的言论出现，冷静想一想这种提法是值得商榷的。对于知识来说，是不存在老化与否的。问题在于，在不同的历史时期，人们的实践活动发展了，前进了，新的知识大量出现，就应该急速充实自己，以补充知识的不足。十年动乱中，知识分子处于朝不保夕的状态，造成了历史的大倒退，还有什么知识可言。“文化大革命”结束后，噩梦醒来，打开门户看看世界，我们已被远远地抛在了后面。唯一的办法就是急起直追，尽力充实自己和提高自己。艺术学的建立，需要一大批有志者的努力和奉献。

要建立艺术学，当然应该围绕艺术自身的问题进行探讨，诸如艺术原理、中外艺术史、艺术评论、艺术美学、艺术分类学、比

较艺术学、艺术文献学、民间艺术学。艺术心理学、艺术教育学、艺术经济学、艺术管理学等。由此拓展开来，会产生很多相关的边缘学科和交叉学科。如艺术思维学、艺术人类学、艺术社会学、艺术文化学、艺术伦理学、艺术考古学、宗教艺术学、艺术市场学、工业艺术学、环境艺术学等。遗憾的是，这些分支学科目前还不能完全建立起来，并达到应有的水平。只能向着这个目标努力，逐步实现。

考虑到我们的条件与可能，在着手编这套丛书的时候，作为一种研究的过渡的办法，在选题上强调了三个“并举”：

（一）综合性的艺术研究与分门别类的艺术研究并举；

（二）艺术自身的研究与艺术和其他学科交叉的研究并举；

（三）艺术的共性研究与中国艺术的特性研究并举。

三个“并举”，目的很明确，为的是拓宽道路，以达到最终的目标。“知其然和知其所以然”这句话说起来容易，但做起来是很不容易的。对于某一门类的艺术，在理论上以为讲通了的问题，可是放到别的门类上依然是“隔行如隔山”。共性虽然寓于个性之中，但个性不能概括为共性；只有在无数个个性的综合归纳中，才有可能找出其共性。因此，即使是分门别类的研究，也要明确它是整体的一部分。好比是一架机器，整体的设计固然重要，各种部件也不能缺少，但每个部件又必须与整体做到有机配合，才能使机器组装起来，也才能使机器正常运转，发挥应有的作用。我们所讲的“艺术学”，正是艺术的这样一架“机器”。

设计和制造这架艺术的“机器”，不仅是通用的，而且是中国的。因为艺术的理论只有把中国的艺术解释通了，也才有可能参与解释人类艺术的共性。近百年来的中国艺术理论，基本上可说是建立在西方的理论基础之上的。而西方的艺术理论是西方人依据他们的艺术实践研究和总结出来的，没有一条理论是从中

国人的艺术实践中归纳出来，不可能“放之四海而皆准”。如果按理论的共性与个性相观照，有的理论可以解释得通，有的就格格不入。这本是很自然的事，因为每个民族的发展经历和文化背景不同，对艺术的思考方式和表现方法也不一致。如若将西方的艺术理论来规范我们，不但不能解决问题，反而会造成麻烦，惹出笑话。譬如西方戏剧的“三一律”，千百年来一直视为神圣的规范，只是随着电影“蒙太奇”的出现才在戏剧上有所突破，可是在中国，戏曲自产生之日起便是按照自己的路子走，而且拓展得非常宽阔。西方的绘画，自文艺复兴之后解决了三维度的造型方法问题，但是中国画一直以二维度的方法为主；有人将山水画的“三远法”解释成“散点透视”，是很不确切的。特别是中国的书法，不论是实践还是理论都已升得很高，怎么可能从西方的理论中去寻找依据呢？这里涉及到艺术的美学问题。西方人几乎把美学和艺术理论等同起来，以为美学就是艺术哲学。按照我们的理解，这应是两回事，最低存在着概念的大小，在内涵上是有很大区别的。几十年来，宗白华先生从美学的角度研究中国传统艺术，从“意境”到“艺境”，进入到一个很高的层次，为国人所崇敬。然而，当我听说“宗白华的研究是古典的而不是现代的”，“他是站在美学之外来研究美学的”这些话时，不禁为之愕然。人们的思想和认识当然可以自由发表，主要是应该讲出道理来。那么，这种意见的道理在哪里呢？有一点很清楚，就是以西方的美学模式为范。我看是不必过分拘泥于此的。西方人的正确观点、先进经验、科学方法，我们怎能视而不见呢？问题是，要了解我们自己的情况，不能离开本民族的艺术特点。如果从中国艺术的实际出发，从无数的个别上升到一般，写出中国美学的大部头来，以其共性与世界美学相融会，以其特性与别国美学相比较，并且将美学和艺术学实实在在地结合起来，中国的美学和艺术学就大不

相同了。

东南大学艺术学系建立之后，为了加强艺术学学科的建设，又设立了“东南大学艺术学研究所”。艺术学研究所的任务，旨在组织和协调有关艺术学的研究力量，对艺术进行综合的和分门别类的研究。为了学术成果的积累，编写了这套丛书，并将陆续出版。我们希望，每本书像一块砖瓦，积少成多，由分而合，逐渐建造起艺术理论的大厦。是为序。

1997年8月28日于东南大学梅庵。

前言

在进入本书之前，先把写作时的几个思考作一个简要说明。

其一，中国古代艺术思想的发展有两个特点，一是历史长，二是自夏商周以来没有中断，一直绵延至今，这在四大文明古国中是唯一的。本书就是想把这个没有中断的、延续下来的艺术思想从最早的发生到清末的演进轨迹作一个勾勒。

书名为《中国古代艺术思想史》，而不叫"美学思想"，这是因为谈到"美学"，正如朱光潜先生说的那样："美学实际上是一种认识论，所以它历来是哲学的一个附属部门。"[①] 美学家应该就是哲学家，美学研究的素材可以来自各门类艺术的资料，但它不能代替艺术学本身的研究。此外，美学应当是从包括各门类艺术资料在内，对所有社会学的相关现象研究中得出抽象的概括，它对艺术资料的研究份量最多，所以它是"艺术哲学"。朱光潜先生引述黑格尔关于"美学"概念的意义时，指出黑格尔曾以为"卡力斯惕克"(kallistik)才符合"美学"的意义，后来又修整此说，理由是这个词汇"所指的科学所讨论的并非一般的美，而只是艺术的

---

① 《西方美学史》上卷，《序论》，人民文学出版社 1963 年版，第 5 页。

美”。[1] 这就是说，美学是研究“一般的美”，虽然它包括“艺术的美”，但其涵量更为广大。本书所叙述和讨论的仅限于“艺术的美”，又侧重在古代，名实相符，故有此名。

其二，古代艺术思想内容十分丰富，一般理解，“艺术”应当包括“文学”在内，事实上，历代艺术思想中也确实离不开“文学”的艺术思想。但本书侧重“文学”之外的书画、音乐、舞蹈诸方面，这是因为：在我国，“文学”历来是艺术的“大宗”，它本身的体系早已确立，而且研究专著相当不少。以目前我国实行的学科目录看，“文学”是赫然在册的一级学科，“艺术学”是单列的二级学科。艺术专业的学位统统冠以“文学”学位。由此，本书的内容只属于“艺术学科”的“艺术思想史”的分支研究方向，它的内容侧重面也因此而决定了。

其三，艺术思想的发生和发展不以政权的更迭而改变它的进程，它的起始和结束与朝廷政权的诞生和结束不是同步的。一种主流艺术思想的消长过程可以很长，可以超过一个朝代的历史。在它全盛的主流期间，新的艺术意识也会悄然发育，并渐渐发展丰富而成为新的主流艺术思想。“主流”与“非主流”的实际内容总是在变化着的。艺术思想的演进还有一个特点，即新的主流思想产生后，原先的主流思想并不立即消失，依然存在于社会的整体艺术思想之中，所以社会的艺术思想就总体来说，是越来越丰富，越来越复杂的。

本书的章节不以通史的断代为标题，是以当时属于主流的艺术思想特点，或那一时代艺术思想状况的主要之点来命题的。虽然如此，它和通史的朝代对应关系还是有的，这就是：第一章——原始社会；第二章——夏商周三代；第三章——春秋战国

---

① 《西方美学史》上卷，《序论》，人民文学出版社 1963 年版，第 4 页。

时期;第四章——两汉;第五章——三国至南北朝;第六章——隋唐;第七章——宋代;第八章——元代;第九章——明代;第十章——清代;尾声。

刘道广
于东南大学梅庵
1997年8月30日

目录

第一章

艺术意识的萌芽

艺术是人类社会现象之一，从理论上说，只有在人类“社会”的形态产生之后，才会有“艺术”的现象出现。人是有思想、有感情的生物，在艺术作品诞生之前，人的有关“艺术”的意识活动应该就有存在，而艺术意识及艺术活动的根本的和直接的触发点是什么呢？也就是说，艺术是怎样产生的呢？历来有“劳动说”和“游戏说”等等的不同。

第一节　艺术来自何方

艺术如何产生的问题是一个老问题，历来说法很多，其中最主要的有“劳动说”和“游戏说”。

持“劳动说”观点的人的主要理论依据是恩格斯在《劳动在从猿到人转变过程中的作用》中的结论：“劳动创造了人本身”[1]。人类劳动实践的特点，是人类通过利用和制造、使用工具

---

① 《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1995年版，第508页。

的活动，进行着向自然界索取物质的历史，唯因此，大自然才开始了“人化”的历程。在利用工具、制造工具和使用工具的长期劳动实践中，人的手也在不断“进化”之中，越来越灵巧和“万能”。与此同时又促进了人的大脑等各个器官、各个系统之间的更为协调的进化，于是自然得出结论：“通过劳动实践促使人类从动物向人的体质形态进化，既为美术发生中创造主体的各种能力（如操作能力、各种心理能力、意识和观念）提供了生物学方面的条件，也为美术的形态发生提供了身体方面的内在尺度与根据”①。他们还认为，“人类的劳动实践在改变主体与自身关系的同时，也在主体与主体之间建立了新的社会性关系。”这首先表现在劳动过程中群体之间协作关系的建立，从而使某些艺术形式，如音乐、舞蹈、诗歌能从这一劳动过程中产生出来，并服务于它。这正如《淮南子》一书中所说：“今夫举大木者，前呼邪许，后亦应云，此举重劝力之歌也”②。

这一层的观点其实就是普列汉诺夫在《没有地址的信》中所说的：

> 原始狩猎者的艺术活动的性质十分明确地证明了，有用物品的生产和一般的经济活动，在他们那里是先于艺术的产生，并且给艺术上打下了最鲜明的印记。③

他进一步指出：

> 原始人在劳动时总是伴着歌唱。音调和歌词完全是次

---

① 王宏建、袁宝林编：《美术概论》，高等教育出版社 1994 年版，第 309 页。

② 王宏建、袁宝林编：《美术概论》，高等教育出版社 1994 年版，第 310—311 页。

③ 《普列汉诺夫哲学著作选集》第 5 卷，《没有地址的信》，生活、读书、新知三联书店 1984 年版，第 395 页。

要的。主要的是节奏。歌的节奏恰恰再现着工作的节奏，——音乐起源于劳动。[1]

其实，普氏的有关音乐起源的看法恐怕是受到经济学家卡尔·毕歇尔的影响，因为普氏在自己的著作中就明确说过：

我简单地说：毕歇尔深信，诗歌的产生是由精力充沛的具有节奏感的身体动作、特别是我们称之为劳动的身体动作所引起的；这不仅在诗歌的形式上是正确的，而且在内容上也是如此。

如果毕歇尔的这些出色的结论是正确的，那末我们就有权利说，人的本性（他的神经系统的生理本性）给了他以觉察节奏的音乐性和它的能力，而他的生产技术决定了这种能力后来的命运。[2]

音乐是艺术的一种，毕歇尔以音乐的节奏和劳动的节奏相谐调的实例得出了整个"艺术"产生于"劳动"的结论。

"艺术产生于劳动"的观点在我国影响很大，在相当长的一段时间内，因为"游戏说"受到批判，从而"劳动说"有"独步天下"的地位。

"游戏说"在历史上，以及在国外的艺术史学界的影响也是不可忽视的。

康德最早提出艺术和游戏是相通的，而席勒更有所发挥：

表明野人进入人性的那个现象是个什么现象呢？不管我们对历史的探究深入到什么地步，这个现象在所有摆脱了动物状态的奴役生活的民族中都是一样的：对假象的喜爱，对装饰与游戏的爱好。[3]

---

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第2卷，三联书店1961年版，第755页。

② 《普列汉诺夫哲学著作选集》第5卷，三联书店1984年版，第341页。

③ 席勒：《审美教育书简》，北京大学出版社1985年版，第138页。

这里的“假象”(Schein)也有“外观”的译法，席勒认为事物的实在是事物自己的作品，而事物的“外观”则是人的作品，而这种“喜爱”，当然包含了对对象外在轮廓的一种“模仿”、“冲动”在内，而“冲动”的基础，在他看来是“精力过剩”。因为“精力过剩”就有“宣泄”的要求，这种“要求”和“模仿”式的“对外观的喜悦”表现出来的就是一种“游戏”。

英国学者斯宾塞把席勒的“游戏说”大大发挥了一番，他认为：

> 我们称之为游戏的那些活动是由于这样的一种特征而和审美活动联系起来的，那就是它们都不以任何直接的方法来推动有利于生命的过程[①]。

他认为“游戏”可以直接有利于游戏者的“器官”的功能训练，扩展开来，也就有利于整个氏族的生存，仅仅在这一点上，艺术与之相同。这一看法比起席勒着重在“对外观的喜悦”方面稍许有点深入，但在理论上也还有不足之处，这就是有关“精力过剩”而后有“游戏”必要的论点，在现实社会的儿童游戏过程中却很难得到支持。

艺术起源于游戏的观点其实和“艺术起源于人的模仿能力”是相通的，人的“模仿”能力不但在“惟妙惟肖”方面是独有的，而且具有在“模仿”基础上的再创造的特点。所以，当我们来观察儿童游戏的全过程时，不但会清楚地看到儿童“模仿”成人生活的某些行为方法，而且总是或多或少带有自觉与非自觉的“创造”成份在内。在西方研究人类社会生活形态的学者们大量的对土著部落的调研资料中，也可以看到男孩子和女孩子游戏的内容是和他(她)们模仿对象的不同的行为方式相关的，例如男孩子

---

① 转引朱狄：《艺术的起源》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 121 页。

多模仿狩猎、决斗的内容，而女孩则多模仿母亲家务性质的劳动。柯斯文说："在游戏中，年长的儿童教导年幼的。男孩子们作狩猎、战斗的游戏，也组织各种比赛。女孩子们玩要人形或动物形的玩具，也作炊事的游戏。"[①] 在这些"模仿"的游戏过程中，虽然一方面可以看到它来自于现实生活的某些"动作"因素，另一方面也可以看到儿童自己出于对这些内容的理解而"创造"出在现实生活中不存在的细节特点，因此"模仿"是"创作"的一个前提，更重要的是"创作"，因为有了"创作"的推动，才有了艺术的发展。

与上述两种假说同样在艺术思想史研究上具有重要意义的是"巫术说"。

"巫术说"的持有者们主要是从原始部落普遍存在的"泛神"意识的现实基础上加以思考的。确实，在大量的民俗学调研资料中可以看到落后的氏族社会形态下的居民对任何不理解的事物、现象都要归之于超乎人力的"神灵"作用。在中国，到了商代这种"泛神"观念已蔚为大观，《周易》中的所有卦辞、爻辞都是占卜术中和万物诸神有关的内容，确是一个显例。欧洲学者分析"巫术"的生成根据有所谓"同类相生"的"相似律"和"接触律"的不同，英国人类学家弗雷泽在他的《金枝》中指出了它们的不同：

> 如果我们分析巫术赖以建立的思想原则，便会发现它们可归结为两个方面：第一是"同类相生"或果必同因；第二是"物体一经互相接触，在中断实体接触后还会继续远距离的互相作用"。前者可称之为"相似律"，后者可称作"接触律"或"触染律"。巫师根据第一原则即"相似律"引伸出，他能够仅仅通过模仿就实现任何他想做的事；从第二个原则

① 柯斯文：《原始文化史纲》，三联书店1957年版，第166～167页。

出发，他断定，他能通过一个物体来对一个人施加影响，只要该物体曾被那个人接触过，不论该物体是否为该人身体之一部份。基于相似律的法术叫做“顺势巫术”或“模拟巫术”。基于接触律或触染律的法术叫做“接触巫术”。①

“巫术”流行的事实说明人类社会中存在着“万物有灵”、“灵魂不死”的观念，因为出于对“灵魂”的尊敬、畏惧、神秘化的复杂心理状态，而产生了种种“艺术”的表现，包括为娱乐神灵的舞蹈、文身、歌咏，直到在洞穴最阴暗处画上牛羊等兽类的形象，等等。其实，在这些种种“娱神”的艺术活动中同样可以看到“模仿”的能力表现。

综上所述，艺术起源于劳动的观点从根本上指明了产生艺术的基础。正如人就是劳动的“产物”一样，凡是与人有关的一切从根本上说也可以归之为劳动所萌生。但是，劳动在人类“社会”形态之前就已经存在，而“艺术”是人类社会的一种现象，而且是一种文化现象，所以，激发产生艺术的最直接的原因似乎还不完全在于劳动。至于“游戏说”、“巫术说”等各种假说也都从各自一个侧面说明了产生艺术的直接原因，却陷入具体的“对号入座”的有限的原因之中，游戏和巫术都是社会文化现象之一，在当时也是社会生活内容之一，对于丰富的生活而言，这些假说也难免有以偏概全的嫌疑。

第二节　社会意识形态之“花”

不论有关“艺术起源”的假说有多少种，都应该承认：艺术是一种“社会”的现象，因此，有关艺术的思想、意识同样也是“社会

① 弗雷泽：《金枝》上，中国民间文艺出版社 1987 年版，第 19 页。

意识"的一种表现。在中国，人类学并不发达，有关中国史前人类及其社会形态的确切出土物极为有限，自从闻一多在 30 年代就提出了有关中国民族的"龙"、"凤"图腾的"假说"，不但在考古资料上至今仍无详实的进展，而且近 20 年来，各种"鹿图腾"、"狗图腾"以及伴随着的"生殖崇拜"等等说法相应出现，无一例外的在论证方法上远未达到闻一多"假说"的水平。鉴于此，又有不少论者把艺术和"工具"制造术联系在一起，推断出艺术和第一件石器同步产生的论断，实际上都是"艺术产生于劳动"这一命题的延伸。

但是，这种延伸在实质上又否认了"艺术"是一种"社会现象"的命题，而艺术产生的前提首先应该是"社会的存在"。

人类在它刚刚形成"社会"的时候，维持生存的全部手段就其大端来说，无非是狩猎和采集，尔后才渐渐从采集中"悟"出"农耕"，从狩猎中"悟"出家畜的豢养。但在时间上说，已极大的后移。

从考古学的方面说，"人"的进化是有序的，极为缓慢的，从"猿"到"人"不是一步蹴成，先是"古猿"，而后逐渐发展到"猿人"。在中国，目前所知最早的"猿人"是云南的"元谋猿人"，有的资料上说是距今 200 万年前，又有资料说是距今 170 万年。然后就有"蓝田猿人"，时间是距今 60～70 万年前。到了"北京猿人"出现，则又后移到距今 50～60 万年前了。

以上所说都是"猿人"阶段。从距今 30 万年前开始，"中国猿人"开始进化发展到"古人"阶段，代表性的"古人"是广东韶关马坝乡的"马坝人"、湖北长阳县的"长阳人"和山西襄汾县丁村的"丁村人"。他们之间的时间延续关系并不是十分明白而确定的。

大约从距今 3～4 万年前开始，中国境内的"古人"开始向"新人"阶段进化，代表性的"新人"有广西柳江的"柳江人"、来宾

县的“麒麟山人”、四川资阳的“资阳人”、内蒙古的“河套人”和北京周口店的“山顶洞人”。

在上述“猿人”、“古人”和“新人”三个历史阶段中，只有在“新人”阶段的“山顶洞人”时期，才开始出现以血缘为纽带的“氏族”组织现象。在相应的考古材料的分析之后，似乎可以得出结论：这个时期的“山顶洞人”才有了“氏族公社”式的“社会”文化表现。在历史发展阶段上，此时属于旧石器时代的晚期。

但人类使用石器的历史却显然大大早于“山顶洞人”的时期。

早在“猿人”历史阶段，已经有数量多寡不等的石器出现，其中“北京猿人”遗址出土石器就达几万件之多。通过对这些石器的具体观察，可以证明“北京猿人”已经懂得有目的地选用坚硬质地的石料，用几种不同的加工方法来打制不同类型的石器，以便适应不同的加工目的。这些石器无一例外地十分粗糙，但其用途相当明确，如砍树木用的粗重的砍砸器、剥割兽皮的平整的刮削器，切割兽肉、修整工具的锐利尖状器，等等。工具的用途分工如此清楚，证明“北京猿人”在制造工具方面已经积累了相当经验。那么，这些经验是如何积累的呢？换句话说，在距今 50 万年前的“北京猿人”用打击的方法制造出这些粗糙的石器之前，即从距今 170 万年前的最早的“元谋人”到此时为止的 120 万年的漫长时间里，他们的工具是怎样产生的呢？这个答案在考古学和人类学中都是明确的，也是一致的，这就是：猿人最先是在地上拣取现成的石块来作工具的，当现成的天然石头不能满足劳动的需要之后，人们才开始学会加工和制造工具。

据此，我们可以说，在“北京猿人”之前的更早的“猿人”阶段，诸如“蓝田人”、“元谋 人”之类，更多的是利用自然物来作为“工具”使用的，其中“石块”是利用最多的材料工具之一。

在漫长的100多万年的人类历史进程中，这些自然物的轮廓形状被深深地印刻在他们的“意识”之中。细细推究起来，某些自然物的某些轮廓形状之所以能够被“记住”，成为有意识的“形式”，完全是因为这些形状的自然物便于劳动的进行。拿石块来说，不论它的石质和外观轮廓形式、以及石质坚硬脆韧的程度、该石料的结构（如呈片状的叠压，或者是某种几何状的结晶体等等）如何，都会因为直接关系到劳动的“效率”而必然成为“意识”中的重要内容。

正是由于这些“意识”中的重要内容，才成为后来打制石器的标准。在中国，这类情况的现成实例是没有的，但我们可以通过国外相关材料来加以推断，如柯斯文提到：

> 离现在没有多久以前，许多部落和部族——包括澳大利亚人、印第安人的若干落后部落、爱斯基摩人、亚洲的若干部落以及其他——依然使用着石制的工具和武器。……一般部落中间，制造和使用石器的普通情况是这样：捡起一块适当的石头，用另一块石头把它打击两三下，打成适合于当前需要的形状，用过以后，就随手把它扔掉了。[1]

请注意，上文所说的“打成适合于当前需要的形状”，也就是说，他们打制石器不是没有目的的，是按照自己头脑中预先已经考虑过的“形状”来进行加工的，这些已经考虑过的“形状”来源就是几十万年间留存下来的“意识”中的“形式”。

至于为什么有些工具的轮廓形状能够被“意识”记住，这完全取决于该石块的自然形状被手抓握时的直接感觉。当人最初拣取地上的石块来作为“工具”使用时，人的“手”的结构，即拇指与四指对握的结构形态就决定了该石块是否“合用”，这倒并不

---

① 柯斯文：《原始文化史纲》，三联书店1957年版，第53～54页。

一定非要经过具体的“劳动”过程之后才能感觉和判断它的合用与否。简单地说，当整个手掌抓握石块时能够抓得牢，握紧时又不硌手，也就从“感觉”上可以说是“合式”了。即使现代人也会有相同的感觉。

在这里重要的倒并不是具体的石器形式如何，重要的是能够按照预先考虑过的“形式”来制造，体现出一种“设计”的能力。在“北京猿人”时期，笨重粗糙而简陋的石器完全是从“使用功能”方面着眼的，所以不论这些石质在后来的“文明人”眼中有多少“韵律之美”，但原始人仍然毫无顾惜地把它置于是否“实用”的要求之下，因为“韵律美”在他们眼中不占有位置。

虽然如此，我仍然要强调：在打制石器之前的那种“设计”是非常重要的现象，因为它在很大程度上表现出对“意识”中的某些“形式”的追求，而这些“形式”，如“对称”、“均衡”，虽然是出于手上的“感觉”就可以被认识到，但却是后来艺术审美的外在表现形式之一，并且由表及里地，也成为审美因素之一。

“北京猿人”已经具有了“设计”的能力，只是这种能力的发展极其缓慢。从距今50～60万年前到距今30万年前，“中国猿人”才走进“古人”的门槛。

“古人”阶段的“丁村人”在“设计”和“打制”石器方面比起“北京猿人”来说，真是大为进步：他们能够打制出三棱状的尖锥器，圆度充分而大小不等的石球以及分布均等的多边形器。这些石器不但在形状上大大丰富了“形式感”的认识，而且打磨的制作水平也显而易见大为提高，石器更加精细。这一事实证明“古人”的预想“设计”能力和加工制作技术在逐步向着“统一”的方面发展，他们预想“设计”中的式样已经不仅仅限于“轮廓”的要求，而且还包括了外观的细腻与粗糙的不同程度的区别。从现存实物看，人们的手工加工技术也能够使那些不同的要求得到

实现。

从距今30万年前的“丁村人”到三四万年前的“山顶洞人”之间的近25万年左右的时间里，也就是“古人”向“新人”阶段进化的时间段中，原始人类在制造石器的历程中，也在缓慢地锻炼着自己对“形式”概念的理解能力，这是人在“人化的自然”环境中的必然选择，因而是“客观”规律使之然。与此同时，随着上述理解力的逐渐深入，“古人”和“新人”的手工制作技巧在不断丰富和进步，以致使今人在这些制成品面前也叹为观止，例如他们全凭“手工”能够制造出直径不等、而圆度极好的石球，能在硬度相当高的石珠上用对穿的方式打孔，互相贯通，不差毫厘，这些制作的“工艺”极为巧妙，就其水平而言，在今天也无可挑剔。

至此为止，所有出土物都能证明：“点”、“线”、“面”及“对称”、“均衡”等几何学的因素都在人们的头脑中形成了“概念”。更重要的是，这些“概念”都是在长期的、不断提高手工生产技术的基础之上取得的，也就是在“劳动”的前提下获取的。

但是这不等于说，艺术起源就在于劳动。因为在“劳动”过程中培养了人们的“形”和“色”的认识，而仅仅有了“形”和“色”的认识并不等于就有了“艺术”。即如上所述，人们在长期劳动过程中产生了“点”、“线”、“面”等几何形的概念，这些概念和原始人有限的数学计算能力（抽象思维）结合起来，就会发展出“几何学”；但是，它同时也可以和人们的“形象思维能力”结合，就会演变出丰富多彩的“几何形图案”。

如前所述，从根本上说，“人”就是“劳动创造”的，那么“人”的一切成就当然也都是由此发生的。但我们要寻找的是艺术及其思想发生的最直接原因，而不是它的产生“基础”。就像有了面粉不等于有了馒头、花卷一样，而馒头和花卷之所以各自不同，还有它的直接原因。

同样，由于劳动产生的“形”、“色”概念本身并不等于就是“艺术的意识”。原始状态下的猿人在打制第一件石器时，不能说没有对“形”、“色”的认识，不能说没有预想的“设计”能力，只是这种能力不是“艺术意识”的性质。从距今50～60万年前的“猿人”发展到距今30万年前的“古人”之间的20～30万年间的历史中，“古人”的石器打制技术确实有了长足的进步。“形式”的概念深化了，艺术的意识才有可能在继续深化的“形式”概念和手工技术水平不断提升的过程中呼之即出，但是毕竟还在“孕育”时期，因为“艺术”发生的真正温床“氏族社会”还未有形成。

第三节　社会生活情感之“果”

人类之所以会有艺术的意识，就是因为人类一开始就因循着那种特有的生活及生产方式的规律，是这种规律使得人类的艺术意识成为历史发展的必然。

在“古人阶段”的“丁村人”时期，是人类艺术意识“呼之即出”的前夜，它和打制石器的最早历史已经相去20～30万年之遥。

从距今3～4万年前开始，“丁村人”所属的“古人”逐步进化到“新人”阶段。

“新人”在生物学意义上更接近现代人，体质上的表现是脑容量不断扩大，前额向后的倾斜度减小，前额日益饱满，眉骨趋于平薄，上下颌骨和嘴部不再前凸，形成明显的下颏。

更重要的是：考古资料证明了“新人”阶段的“山顶洞人”很可能已经进入到“氏族社会”的时期。这就是说，“山顶洞人”已经不像包括“丁村人”在内的前一段历史时期的“古人”那样是以“人群”、“集团”形态生存，而是成为有特定氏族血统组织的“社

会"了。

从"人群"、"集团"性的结构到"氏族社会",除了劳动分工的组织特点外,关键在其婚姻状况,也就是从"集团"性的"乱婚"状态到"血缘群婚"制度,然后又在此制度下排除了直系父母兄弟姐妹之间的婚配,实现"族外婚"形式,这就是氏族社会产生的契机。如恩格斯在他的《家庭、私有制和国家的起源》中所说:

> 一切兄弟和姊妹间,甚至母方最远的旁系亲属间的性关系的禁规一经确立,上述的集团便转化为氏族了。[①]

在这种"只知其母,不知其父"的状态下,同一始祖母生下的若干后代便自然形成一个"氏族社会",其生活特点是各成员平等,集体劳动,共同消费劳动产品。

"山顶洞人"属旧石器晚期,由此可见,在中国,"氏族社会"形成是在旧石器晚期出现的。这种社会形态一旦产生,人的"社会性"活动的现实就成为促进人类"文化"大幅度发展和提升的强大推动力。

山顶洞人的氏族社会生活的具体而微的内容今天当然无从知晓,但就一般生活的基本内容来说,狩猎和采集仍然是基本的生活、生产方式。所不同于以前的是,这种生活、生产方式已经和"氏族"大家庭的直接利益有了关联,因而"经济"能力的增长,不再是个人、集团的需要,而是整个"氏族社会"的行为。同时,在精神生活上,在前一历史阶段数十、甚至一百多万年的生活历程中所孕育的有关"形"、"色"认识能力此时不论是出于"氏族社会"的利益需要,还是"个人"的社会交往中的互相"赠与",都促使爱"美"的"意识"、"美"的概念迅速发展,并且明朗化起来。正像柯

---

① 《马克思恩格斯选集》第4卷,《家庭、私有制和国家的起源》,人民出版社1995年版,第39页。

斯文引用的人文资料那样：

> 在旧石器时代前期（瑟利、阿修尔及穆斯忒诸文化期）的遗物中，我们找不到任何足以表示造型艺术存在的标志。可是，随着为奥麟耶——索留特累阶段所代表的原始社会蓬勃发展的到来，各种各样的造型艺术就一下子全部出现了。①

所谓奥麟耶——索留特累阶段，即氏族制社会最初出现的阶段。可见，艺术的产生并不是在旧石器时期的早、中期，都是在旧石器晚期氏族社会形态产生之后才迅速发展。促使它迅速发展的因素也并不是来自单一的方面，只能是来自于“氏族社会生活”，因为“艺术”乃是社会生活的一种最鲜明、最生动的反映，社会生活的内容越丰富，相应的艺术在形式、题材、主题上也越丰富。在中国，情况也不例外。譬如说，在山顶洞人遗址中出土了大量装饰品，其中有经过磨制并染色穿孔的小石珠，有两面对钻成孔的小砾石，还有挖孔的兽牙和磨孔的海蚶壳。其中有许多穿孔的小珠用皮条串成一根长链，再分别涂上红、绿、白色。即使在今天看起来，也是五光十色，色彩配置热烈，对比强烈，是有很强“美感”的串饰物。从它的成串的形式来看，无非是挂在颈上，或者是套在手腕、足腕上的“链子”。那么，它的来由的“契机”是怎样的呢？

根据对墨西哥湾渔民的民俗调查资料，我们可以作这样的推测：氏族社会中有一条约定俗成的“规矩”：规定在猎取猛兽时，第一位击中者将在一般实物分配之外，还将得到一粒用皮条串起来的猛兽牙齿，挂在胸前，作为“勇敢”的标志。

这种“氏族社会”的生活习俗，是可以引发出一大批仿效者

① 柯斯文：《原始文化史纲》，三联书店1957年版，第183页。

的，这种仿效并不一定是出于妒忌，在很大程度上倒是出于对“勇敢”品质的敬慕。因敬慕其行为而着眼于其“标志物”，而当“标志物”一旦成为含有特定意义的“符号”时，“标志物”的外在形式本身就成为“审美”的对象。

“氏族社会”的前阶段是“母系氏族社会”。“族外婚”是普遍的联姻形式，当这一形式开始向“对偶婚”形式发展时，已经快要进入“父系氏族社会”阶段。因为考古和人类学资料的缺乏，固然很难详尽了解“族外婚”及其发展过程中的详细情况，但是我们也不能排除即使在“族外婚”状态下，男女之间的婚姻是没有“感情”的产物，不能排除男女之间没有“信物”的形式。仍然沿着上述例子说：一个颈上挂有“勇敢”标志物的男子在与另一氏族女子幽会时，这枚标志物以其特有的含意，不会不引起该女子的“自豪”，而该男子也极有可能把它作为一枚珍贵“礼物”赠送给心上人。这就会使女方所属氏族的其他女子有了模仿的机会，这种模仿不可能再以“兽牙”材料制作，因为兽牙已经具有独立的意义了。但可以用色彩艳丽来引起别人的注意，于是就产生了山顶洞人那样的彩色石珠项链。至于引起别人注意的目的是什么，倒并不一定带有明确的“功利”性，原动力仍然可以追溯到对“勇敢”品质的敬慕，仿效这种品质标志物的“形式”，也有“爱屋及乌”的意味，从而使“形式”带有“美感”。当形式的美感确立后，它的内容往往不显得十分重要，而“美”的形式本身以它原有的相对独立性在具体的社会生活需要之下又能“唤”出更多的类似形式的新创造，可见，关键的契机还在于不同的社会生活内容的需要。

显然，在这些社会生活内容中，原始神祇观念、“巫术”的活动是十分重要的。一般而言，凡是人们不能理解的自然现象，人自身的生理现象都可以归之于“神祇”的原因，如打雷闪电是雷

公电母出巡，地震和山崩是大地之神翻身。狩猎顺利是山神的恩赐，采集丰富是土地神的照顾，就是妇女怀孕，也多理解为“踩过巨人的脚印”，或者梦中有异感的缘故。总之，泛神的、万物有灵的观念在氏族社会生活中几乎无处不在。特别是原始宗教与艺术一样，都是产生在氏族社会之初，但原始宗教是伴随着“自然崇拜”的观念而发展的，并且要借用“艺术”来表现它的“内容”：

> 正在发展中的以万物有灵论为基础的宗教，把魔术、图腾主义和自然崇拜交织在一起，认为所有有形的以及无形的自然因素、自然力以及自然现象都具有灵魂。……这些灵魂被转化为无形的“精灵”。这种代表着自然界的“精灵”是非常多的。地、森林、水、山、房屋等等都有精灵。人们的想象力赋与这些精灵以人的、拟人的、时常是怪异的形状。人们蓄意使这些精灵亲近自己，为他们创造了具体的形象——附托体，并且相信精灵正附托在这些形象之内。偶像与灵物(фетиш，葡萄牙语 fetico—人造的)就是这样出现的。[1]

原始宗教、巫术都可以说是氏族社会生活中一种现象，艺术在它的“借用”下，确乎能够出现不少“宗教艺术”的创作，但不能因此说，艺术是因它而产生。况且，氏族社会生活的内容相当丰富，除了原始宗教之外，原始人的“衣、食、住、行、用”各方面都必然要有所发展，而艺术中的应用性美术——工艺美术也在服装、装饰(包括文身)、纺织、制陶、竹木工艺等方面大有起色，使艺术的表现能力大大提高。

要而言之：原始艺术的产生不是一朝一夕之间发生的，也并不是在人类打制第一件石器时就同步出现。原始艺术的产生要经过一段漫长的人类对“形”、“色”概念的形成过程。人们在最早

---

① 柯斯文：《原始文化史纲》，三联书店 1957 年版，第 179 页。

认识这一概念的时候并不是出于“艺术”和“审美”的考虑，而是出于“劳动”，利于“生存”的目的。

艺术是人类社会意识的反映形式之一，只有当人类走出“猿人”和“古人”阶段，走到“新人”阶段的末期，出现“氏族社会”这一特定的生活形态的时候，才有“艺术”产生的契机。而“艺术”的“顺产”，又是因为在“氏族社会”出现之前，人类对“形”、“色”概念的认识总共已有了一百多万年的经历。换句话说，当人类的上述概念发展到氏族社会阶段，氏族社会丰富的生活内容就如酵母剂一样，使这种“形”、“色”概念迅速“升华”，产生“艺术”，促使人类“审美意识”觉醒。“需要就是最好的老师”，氏族社会生活内容多样化的需要，使人类“艺术”表现能力空前地膨胀。从旧石器时期末期的“山顶洞人”的彩色石珠串饰到新石器时期的彩陶、黑陶艺术大放光辉，中间至少有五千年的历史，比起一百余万年来说，这五千年只是一个很短的时间。然而只要实地考察一下原始人在彩陶、黑陶艺术中的造型、纹饰、色彩、图案等构成骨式和表现手法诸方面，可以说达到了器物设计、制造的“典范”水平，人们会真切感受到人类一旦进入社会生活的历史阶段之后，人类具有的艺术审美潜能或者说是艺术欣赏的能力是多么巨大，而艺术创造能力在实践中更是突飞猛进地提高。

第四节　节奏、韵律与和谐

因为目前尚未发现原始社会有“文字”的材料出土，所以，一般所谓“文献”式的引证是不存在的。但是，原始社会丰富的出土物却为后人从中去体察当时氏族社会的整体“艺术”意识的欣赏倾向提供了实物依据。事实上，各个时代的艺术思想都要落实到当时或后代的艺术作品中，“文献”资料必须和“实物”相映照，才

能全面准确地了解当时当代的艺术思想。

原始社会中的“新石器时期”是原始社会艺术思想及其欣赏意识倾向发展最为明显的阶段，因为在这个阶段中，有了重要的“文化”代表物——陶器。

“陶器”是原始人学会用火后，利用加工自然物而制造出“非自然”的器物，是人类“造物”活动的典型代表，并从此产生越来越多的“第二自然”。

在中国的长江流域和黄河流域，陶和彩陶制作都有不同程度的发展，最能体现原始人艺术欣赏意识的是“彩陶”和“黑陶”。

彩陶主要分布在黄河流域，在考古学上，目前按历史年代的先后区分是：河南仰韶文化类型彩陶、甘肃马家窑文化类型彩陶和山东龙山文化的黑陶。

彩陶的年代在距今 3500 年至 4000 年左右，社会形态是母系氏族社会。制陶的方式主要是“泥条盘筑法”，即把粘土揉搓成泥条状逐圈盘绕，层层叠加，形成一个半圆碗状物，两个半圆碗状物反向扣合，把合口处抹平捏紧，即成为一个壶状物。把外部抹平时，内部相应部位则抵紧，这可提高器胎的致密性。所以彩陶的器胎一般较厚，器物内部可见有明显的横向排列的泥条痕迹。

彩陶的纹饰特点，包括器物装饰部位的选择，都要受到它的使用和制作方式的制约。原始氏族社会的生活方式在起居上是“席地而坐”、“席地而卧”，因而对器物的审视理所当然地取“俯视”角度，彩陶的装饰部位也就有一大批是在敞口器皿边沿的沿口。器物的外部纹饰也都集中在器肩、腹部分，腹以下部分都不作处理，因为那里不是视觉涉及到的地方。

较大型的彩陶纹饰在绘制时是把器胎夹放在两腿之中的，

在视觉中，首先看到的是两个“同心圆”：一个是口沿的小圆，另一个是器肩部轮廓的外圆。绘制的程序离不开原始人已经具备的“方位”观念和简单的“计数能力”，因此当他们在器肩部点上一圆点后，相应地也会在它的对应方和左右各作一个圆点。这就实际上作了一个“区划”的布局。如此联结下去，结果就完成了一个“几何形”的装饰图案。也有的彩陶以同心圆为基本构成单位，制作方式也是先作一圆点，按照一定的区间作相应圆点，然后以此点为圆心分别画出不同直径的外圆，其结果就产生了“同心圆”的结构。以不同弧线联结相邻的“同心圆”，最后形成一个整体。在马家窑和半山、马厂文化类型的彩陶中，几何形纹饰中偶有不均等的区划现象出现，这是由于上述“定点”、“区划”过程中出现的“失误”造成的结果。

从出土实物的风格来看，马家窑彩陶多以橙色为底，以黑色作纹饰，色彩对比响亮，而纹饰结构也相当精致，能够适合器物轮廓的特点，使纹饰形象“便宜变化”，强烈显示了一种“饱满”的特点。相对来说，半山和马厂文化类型彩陶则要显得“粗犷”得多，纹饰线条粗重沉厚，区间距离明确，节奏明快，而锯齿纹以黑、红两色相配合，对比和谐。纹饰形状又以“人”字纹、“葫芦纹”为基本结构，在粗壮线条构成的轮廓之内，多用较细的线条勾画，笔法相当灵活，由节奏透发出强烈的“韵律”感。

彩陶纹饰表现人物因素题材有仰韶文化的“人面鱼纹”和马家窑的“舞蹈纹盆”。两者相较，仰韶文化的“人面鱼纹”有较强的“几何形”处理手法，而马家窑的“舞蹈纹盆”应该说是当时较“写实”的手法了。“人面鱼纹”就整个陶盆而言，和“舞蹈纹盆”一样，采取了相同的基本对称的格局，即“人面鱼纹”盆的“人面”两两相对，在两个“人面”的左右两侧，分别是一条大鱼，一条迎面而来，一条摆尾而去。而“舞蹈纹盆”则以一组舞蹈为一个“单位”，

反复排列若干组，在整体上说，还是“对称”的。

从彩陶的艺术特点上看，它强调构图上的“饱满”和“对称”；在纹饰特点上，它强调“连续”，以及用笔上的变化；在色彩上，则强调“响亮”和“明快”的节奏。在风格倾向上，在“几何形”的变化之外，对所谓“写实”仍然是十分“倾心”的，这从不少陶器附塑上的小动物的形象塑造，以及长江流域河姆渡文化类型中出土的手捏小狗、猪之类的“玩具”，新石器时期的“龙”、“虎”题材的“地画”等等，凡是涉及到“动物”形象的艺术作品上也可以体察到：真实地描写动物形象对他们来说有相当大的吸引力。

艺术风格的“繁复”和“简练”都是相对独立的，特别对于新石器时代的原始人来说，他们是艺术风格的“滥觞”者，他们的风格倾向为何，是要以后世的艺术风格作为“参照系”的。

龙山文化的“黑陶”风格就是这样的“参照系”。

龙山文化已有可能步入了“父系氏族社会”，陶器制作首先在方式上有了重大改进，即从“泥条盘筑”进入到“轮制”。“轮制”法的使用，大大提高了工作效率，提高了产品质量。器物不但有了“标准化”的可能，而且器壁可以制作得很薄，节省了原料，也提高了器物的实用性。

“轮制”的具体作法就是“拉坯”，利用转轮的离心作用，双手“扶住”坯泥逐渐上拉，泥坯就会随着手掌、手指的微妙动作而成型。完全可以想象这种“魔术般”的变化一定使原始人大为着迷，也刺激了他们对“手”的灵敏性有更高的要求，我们今天所看到的当时厚度不足一毫米的“蛋壳陶”就是这种推想的根据。

黑陶以制作技术精良著称，在色彩上则以纯黑为主，不着任何一点色彩，应当说，这正是对前一个历史阶段——母系氏族社会“彩陶”追求“响亮”、“明快”色调的一个“反拨”。黑陶因为不涂色彩，就完全舍弃了笔法。而黑陶器壁上常常可见的凸起细线

条，俗称所谓“弦纹”，在制作上说，它是由轮转拉坯时手指间隙造成的“痕迹”。也许正是因为它是“拉坯”的“痕迹”，所以才可以成为“拉坯”的“标志”，而“拉坯”正是当时最先进的生产方式，因而它才在“黑陶”作品上显出“审美”的意味。这个“意味”说到底，还是“人”对新的生产方式的由衷赏识，也是“人”对自己的“本质力量”得到证明的一种“自豪”体现。

可见，在新石器时期，从仰韶文化到龙山文化，氏族社会的艺术作品体现出的“艺术欣赏意识”是从“明快”走向“沉稳”，从“繁复”走向“简洁”。当然，在仰韶文化、马家窑文化、半山、马厂文化中，“明快”之中也有“沉稳”的个案，正像“繁复”的整体风尚中也会有个别“简洁”的作品一样，都是相对言之。就“彩陶”和“黑陶”两大类的比较来说，前者的主导风格是“明快”和“繁复”，后者则是“沉稳”和“简洁”，都是指其主流而言。

艺术风格的变化，实际上反映了“社会审美意识”的变化，是“社会艺术思想”在不断发展的反映。在人类的历史上，也可以说是第一次呈现了“人”的“艺术思想”有强烈的“独立”性，它一旦在社会生活中产生之后，在社会生产方式发展的外部条件下，它本身的变化是必然的。所谓“必然”，是指从母系氏族社会发展到父系氏族社会，从仰韶文化到龙山文化的一千多年时间内，原先的“响亮”、“明快”的“艺术风格”也延续了一千多年，在“人”的精神感受方面，“新鲜感”正在消失，但新的精神要求也并不清晰。当新的生产方式带来新的“式样”的作品之后，那种一反过去样式风格的追求似乎一下子在人的内心明确起来，于是“反其道而行之”、“简洁”、“沉稳”成为新的艺术风格时尚，遂成为“黑陶”的“主导风格”。

这种从一个完整的艺术风格氛围中走向与之相对应的另一个艺术风格氛围之中的情况，是人类特有的“艺术风格”演变史

的“反拨”现象，也可以看作是人类审美情趣在发展到极致之后的一种“本体回归”。在这里，“内因”是主要的，“外因”是次要的，生产方式、生活方式的变化，作为“外因”来说，只是使人类积蓄已久的“思变”的艺术欣赏和审美心理有了实现的“缘由”，人类的艺术思想也在这种实现中开始了发展壮大的第一步。

第二章 强盛凝重的艺术追求

原始社会解体之后，中国进入夏、商、周“三代”。这“三代”是充满着血与火的奴隶制社会。人类社会的阶层分化了，一部分人组成执政统治阶层，另一部分人则失去了人身的自由，成为“奴隶”。从这个方面看，“三代”是一个残酷的社会。人类社会出现了“国家”，这意味着人类社会开始向“文明”迈进，所以三代社会也可以说是人类文明史上的第一个驿站。

在这样的社会中，由于金属的应用，带来社会生产力的大幅提高，社会生活内容比起史前原始社会来有极大的丰富，特别是由于“国家”体制的需要，社会的“秩序”要从原始社会状态转变到新的“宗法社会”中来，“礼乐”的“内容”和“形式”都需要完整和系统化，艺术欣赏意识也明确了它的情趣和意义，即明确了它的“政教”性质的功利性要求。

第一节 礼乐之制和钟鼎之乐

传说中的夏代有治水的“大禹”，这似乎暗示着在父系氏族

社会末期,人类曾遭到大洪水的灾难,由于大自然的压迫,"氏族社会"不得不联合起来谋求生存。在这持久的自然灾害中,才渐渐有了公认的领袖,禹应运而生,夏朝开始了,紧随其后的是商、周。

但有关"夏"的文物资料至今少有出土,商的文物资料主要集中在殷商阶段,周的实物资料则相对 较为丰富,而"文物"制度亦趋于完善。所以孔子才慨叹:"郁郁乎文哉,吾从周。"

三代实行的是"嫡长子"的宗法社会制度,制度的核心是"等级观念"。概而言之,它把统治阶层分为五个等级:天子、诸侯、卿、大夫、士。按照等级的不同,在"衣食住行用"方面都有数量和质量上的不同,即如宴客时,天子享用七菜一汤,诸侯享用五菜一汤,卿大夫享用三菜一汤,士享用一菜一汤。死后陪葬也有陪葬器物的数量不同,这就是所谓"列鼎"制度的内容之一。

随着"列鼎"制度的实施,"礼乐"作为一种"艺术形式",也理所当然地被纳入到整个"文物制度"之内,规定了在不同的场合,不同的人物出场时音乐的调、曲、词也有不同,互相之间不得串用。此外,在车马装备、装饰器具、衣冠制度方面也同样有严格的等级规格要求。本来交通工具的装饰和衣冠的设计与制作都属于实用性的"工艺美术"范畴。而"工艺美术"作为一种综合性的艺术,它既集使用功能与审美功能于一身,又是不同社会地位、身份的标志物,在材料选择和加工程度方面更是因此而大有不同。一般而言,在"等级规格"的要求下,所谓"社会地位高"的人所享用的车马、衣冠在材料上都是高贵的,在加工上都是精益求精的。并且,在设计理念上都要带有某种特定的暗示其"地位"、"身份"的意义。

在当时,还提出了"德"的概念。所谓"德",本来是和"得"字相通,能够有所"得",就是因为有"德"的缘故。渐渐地,"德"在

"宗法观念"中最为核心的意思成为"安其位","安其位",就能"得"到与其位相适应的一切物质的、精神的享受。所谓"物质"的享用,就是"衣、食、住、行、用"诸方面的供给;所谓"精神"的享用,是指伴随着上述物质享用,而附丽于物质的装饰物,以及相应规格的音乐和舞蹈,此外,还指有接受"教育"的权力。

如果不能"安其位",势必成为后世所谓"僭越",那就"大逆不道",必将失去他原来的等级所能享用的一切。因此就不能有所"得",也就是"缺德",失去了"德"的操守。

在这样的"礼乐之制"下,《夏书》首先提出"乐"为"德"服务的艺术思想。《左传·文公七年》引晋却缺对赵宣子的话,说:

> 《夏书》曰:"戒之用休,董之用威,功之以九歌,勿使坏。"九功之德皆可歌也,谓之九歌。六府,三事,谓之九功。水、火、金、木、土、谷,谓之六府。正德、利用、厚生,谓之三事。义而行之,谓之德礼。无礼不乐,所由叛也。若吾子之德莫可歌也,其谁来之?盍使睦者歌吾子乎?

《书·大禹谟》说:"地平天成,六府三事允治,万世永赖。"是因为"水、火、金、木、土、谷"皆为货财所聚,是经济生活的物质基础;而"正德、利用、厚生"的"三事"则指政府与社会的职责,能够"义而行之"就是合乎"礼乐"之要旨,就是"德礼",就能成为万世功业的保证。"九功之德皆可歌",可见艺术首先被社会认识到的是它的"教育"功能,特别是对"德政"的辅翼教育功能,所谓"无礼不乐",正说明了双方相辅相成的密切关系。

从《周礼》中可以看到,有关"乐"、"舞"、"鼓"均有专门的职司,规定了"礼制"的"音乐"、"舞蹈"的详细内容。以音乐来看,作为"礼"的内容之一的"射"就依参与"射"者的身份地位之不同,而有音乐乐章的不同:

> 凡射,王以驺虞为节,诸侯以狸首为节,大夫以采苹为

节，士以采蘩为节。

"驺虞"、"狸首"、"采苹"和"采蘩"都是乐章篇名，可见于《诗经》和《乐记》中。不同篇名的乐章有不同的辞句内容，节奏也不一样，与"射者"的身份地位相吻合。

"射"是"礼"之一，是"君子"娱乐身心的一种方式。孔子所谓"六艺"之一，以射中的为乐事。基本矢数是4，按各人地位之不同，天子加5节，诸侯加3节，大夫、士加1节。因此天子共9节，诸侯共7节，大夫、士共5节。射前奏乐，是因为各章节奏不同，"未射之时作之，使射者预听，知射之乐节，以其射法，须其体比于礼，其节比于乐，而中多者乃得预于祭。故须预听，但优尊者，故射前节多也。"(《周礼》卷二三)这段贾公彦疏文说得十分明了："射"虽是"君子"娱乐之道，但它的结果却是决定能否有资格参加"祭"的活动，为了维护位尊者的"权威"和"利益"，才决定用不同的乐章以助其事成。

音乐在"礼制"中应用得相当广泛，同时在"礼制"中的地位也绝对明确：是为"政教"服务的，因此在"射"中要有示"优尊"、"卑贱"的必要，在国家政治、军事活动中更离不开"乐"的渲染气氛。如军队凯旋，要在祖庙"大献"，就有"恺歌"之制；宴享诸侯，就有"序其乐事，令奏钟鼓，令相，如祭之仪"，"乐出入，令奏钟鼓"；而"祭祀之用乐者，以鼓征学士"，等等。正因为"音乐"被赋于和"礼"相配置的地位，所以又有在理论上加以"神圣化"的必要，于是就有以"阴阳"的观念来解释"乐"的情况了：

> 大师掌六律、六同，以合阴阳之声。阳声：黄钟、大簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射。阴声：大吕、应钟、南吕、函钟、小吕、夹钟。皆文之以五声：宫、商、角、征、羽。皆播之以八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹。(《周礼》卷二三)

所谓"阴阳"又是根据"气"而定，如"黄钟"之所以名列"阳声"第

一，是因为它属“子之气也”，“大吕”为“阴声”第一，因为属“丑之气也”，六种“阳声”即“六律”，六种“阴声”为“六同”，又叫“六吕”。“六律”和“六吕”，都有五声八音的变化。很明显，就音乐本身而言，只有“五声八音”的变化才是它本身所具有的“语言”形式，而“阴、阳”之说，以及后来引申到与一年十二个月相配置，出现“十二律”的所谓“根据”则大都有人为附加的痕迹。而“附加”的目的，是抬高音乐的“社会地位”，和当时流行的“阴阳”意识相谐合，把音乐的功能、音乐的活动都限定在“国之大事”的范畴之内。所以“大师掌六律、六同”并非是单纯的一种“艺术技能”要求，也不是他的目的，而是要在“掌六律，六同”的基础上，“教六诗：曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂。以六德为之本，以六律为之音。大祭祀，帅瞽登歌，令奏击拊，下管，播乐器，令奏鼓朄。大飨，亦如之。大射，帅瞽而歌射节。大师，执同律以听军声，而诏吉凶。”（《周礼》卷二三）因此，《周礼》的“乐师”职责正如文献中疏文明确说：是“从大师之政教”。

正因为如此，三代对音乐和舞蹈相当重视，有“乐师掌国学之政，以教国子小舞”、“春、入学、舍采合舞”的规定，即对少年儿童进行合乎“礼制”的“乐舞”训练。舞蹈有“小舞”、“大舞”之分，大舞是“宗庙正祭”所用之舞，贾云彦“疏”云：“此言‘小舞’即大司乐教云门已下为大舞也。”顾名思义，“小舞”适合年幼的儿童，其舞“有帗舞、有羽舞、有皇舞、有旄舞、有干舞、有人舞”，可见其时的“舞”也都有“军事训练”的因素。

可以想见，在这阵阵鼓乐声中，展现出的“宗庙之祭”的氛围是凝重的；而那些“干舞”、“旄舞”则无疑是显示着“力量”的强盛之“美”。

三代的“艺术”思想自然是当时统治者对“艺术”的意识要求，由于“礼制”的缘故，艺术——音乐、舞蹈、工艺乃至“诗”都纳

入到了维护“礼制”的“政教”目的之内，其中“音乐”和“舞蹈”又较之“工艺”的作用更为显现一些，在《周礼》中也占有更直接的“政教”色彩。从表面上看，这似乎是把“艺术”重视到辅助“国之大事”的程度，但在客观上，它片面地强调了“艺术”的“教育功能”和“认识功能”，使“艺术”成为“政教”工具，成为“政治”的附属品，也就忽视了艺术本身的相对独立性。在这个前提下，从事艺术的人，音乐的“瞽师”似乎地位稍高一些，但究其实际，也仍然属于“巫医乐师百工之人”的行列。

第二节 “拨尔而怒”的审美追求

三代的物质文化代表是青铜器。青铜器是所谓“重器”，它包括礼器、车马器和兵器，其中礼器又包括饮食器和乐器。这是因为铜合金在当时是贵重金属，作为饮食器，例如鼎、簋、斝、爵、卣等并不是贵族和王室的日常用器，都是只有在重大的祭祀、宴享活动中才能使用的器物，而这些祭祀、宴享活动本身又有严格的“礼制”等级规定，在活动中都要配以相应的舞乐表演，于是青铜乐器也应运而生，出现了编钟，镈和编磬等成组套的“乐器”，所谓“钟鼎之乐”。所以青铜器也是精神文化的“载体”。

祭祀和宴享都是群体性的、带有宗法意义的活动，因此它的主题十分突出：祭祀的主题都是告慰祖先神灵，或者祈祷上苍，予以护佑。宴享也是在与祖先神灵共享酒食之美的同时，凝集整个家族、王权的力量的活动。共同的一个前提则是：显示自己力量的强大，后代的繁盛，王权事业的兴旺发达。

因此，舞乐的总体精神必须是亢奋深沉、气势磅礴的。

作为在同样环境中应用的青铜饮食器来说，它的装饰纹样的审美追求也自然与乐舞的主体精神相谐和，这样才能使整个

大环境气氛统一。

青铜器上的纹饰形象很多，其中最具代表性的纹样是所谓“饕餮纹”。要说明的是：在《左传》中也并没有明确青铜器上纹样为何物，《左传·宣公三年》说到青铜器，是：

楚子伐陆浑之戎，遂至于洛，观兵于周疆。定王使王孙满劳楚子。楚子问鼎之大小轻重焉。对曰：在德不在鼎。昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神、奸。故民入川泽山林，不逢不若。螭魅罔两，莫能逢之。用能协于上下以承天休。

青铜鼎是国家重器，是“王权”的象征，楚子拥兵而问“鼎”，表现出明显的“不轨”之心。王孙满的回答拉扯出“铸鼎象物”，虽未指明“象”何“物”，但他明确了“象物”的“功能”在“使民知神、奸”，即在任何地方不受邪恶的侵扰。言外之意是楚子不该拥兵自重，图谋周室的天下，因为当年周成王铸鼎卜问神明，周室是“卜世三十，卜年七百，天所命也。周德虽衰，天命未改，鼎之轻重未可问也。”

明确说周鼎所铸的物象是“饕餮”的是《吕氏春秋·先识览》：

周鼎铸饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身，以言报更也。

《吕氏春秋》的立意其实和《左传》是一样的，都是借“周鼎”来喻“政教”，也可以说是在引申和附会它的“政教功能”，它们的原意不在论述鼎纹本身的审美意义，仅在于强调“有道者”的政治作用罢了。

能够提供青铜器纹饰审美意义的比较准确信息的是《周礼·考工记》。

《考工记》是学术界公认的保留着原来面貌的春秋末年齐国

的官书，主要内容记载着有关“攻木之工”、“攻皮之工”诸手工制造业的“工艺制作”要求，具体分工有：“轮人”、“舆人”、“辀人”、“筑氏”、“冶氏”、“桃氏”、“凫氏”、“㮚氏”、“段氏”、“函人”、“鲍人”、“挥人”、“韦氏”、“裘氏”、“画缋”、“钟氏”、“筐人”、“㡛氏”、“玉人”、“楖人”、“雕人”、“磬氏”、“矢人”、“陶人”、“旊人”、“梓人”、“庐人”、“匠人”、“车人”、“弓人”共30个工种，其中“梓人”一节中有一段有关器物纹饰审美意义的详细文字，是：

> 梓人为筍虡。天下之大兽五：脂者、膏者、裸者、羽者、鳞者。宗庙之事，脂者、膏者以为牲，裸者、羽者、鳞者以为筍虡。

上述文字是总括“天下大兽”的分类，据《考工记》郑注，“脂者”为牛羊属，“膏者”为豕属，“裸者”指虎豹类，“为兽浅毛者之属”。所谓“宗庙之事”中可以担当“牺牲”的是“脂者”和“膏者”，也就是说是牛羊和猪。显然“牛羊”牺牲的“品级”要远远高于猪，作为祭祀供物的最高档次是牛，唯因其档次高，才有专名为“太牢”，羊，则称之为“少牢”。其余各属动物已经没有“资格”另赋专名进入太庙的祭祀供品范围之内，但却是作为“筍虡”的纹饰题材对象。

《考工记》“梓人”接着说：

> 外骨、内骨，却行、仄行、连行、纡行、以脰鸣者，以注鸣者，以旁鸣者、以翼鸣者、以股鸣者、以胸鸣者，谓之小虫之属，以为雕琢。

注云：“刻画祭器，博庶物也。外骨、龟属；内骨、鳖属；却行，螾衍之属；仄行，蟹属；连行，鱼属；纡行，蛇属；脰鸣，蛙黾属；注鸣，精列属；旁鸣，蜩蜺属；翼鸣，发皇属；股鸣，蚣蝑动股属；胸鸣，荣原属。”上述各种包括昆虫在内的小动物都是“雕琢”的装饰题材，对照出土青铜器的纹饰来看，只能说有一部分可见于实物，另外

部分则因为青铜器纹饰的塑造手法是几何形式，也就很难确指它的来源母题以何物为主了。参照文意，这里特地指明是“雕琢之属”，也是表明它的纹饰区域并不是特定的，而是在器物装饰中处于陪衬主纹饰的地位。作为“筍虡”的主纹饰应该是什么呢？《考工记》说：

> 厚唇弇口，出目、短耳、大胸耀后、大体、短脰。若是者为之裸属。恒有力而不能走，其声大而宏。有力而不能走，则于任重宜；大声而宏，则于钟宜。若是者以为钟虡。是故击其所悬而由其虡鸣。

青铜乐器是悬挂在“门”形支架上演奏的，悬挂乐器的横梁叫“筍”，两端支撑“筍”的叫“虡”。文中所说是“钟虡”的主纹饰，这个纹饰的形象应该是“有力而不能走”、“声大而宏”的“裸属”。以此基本形象为“钟虡”的造型依据，主要是因为它可以助人联想：“击其所悬而由其虡鸣”。同样的道理，又有“磬虡”的纹饰要求：

> 锐喙决吻，数目、顧脰，小体，骞腹，若是者谓之羽属，恒无力而轻，其声清阳而远闻。无力而轻，则于任轻宜，其声清阳而远闻，于磬宜。若是者以为磬虡，故击其所县，而由其虡鸣。

以上所说，“虡”是悬挂乐器的横梁，“钟虡”所悬的是“钟”，“磬虡”所悬的是“磬”，钟和磬在音域上各不相同，前者宏亮而后者清脆。它们的主纹饰形象在选择上也是考虑到两者的区别，所以前者选择“力大”、“声宏”的“裸属”为纹饰母题，后者选择“无力”、“声清阳而远闻”的“羽属”为纹饰母题，都是从“内容”到“形式”的统一，以富于“联想”。

《考工记》接着说：

> 小首而长，搏身而鸿，若是者谓之鳞属，以为筍。

乐器的支架直立，纹饰题材以“鳞属”为主，则主要是从支架本身的形式出发。至此，“笱虡”的纹饰题材在选择原则上基本交待清楚。

下面就是《考工记》对上述题材的形象塑造提出的形式要求，和由此体现的审美意味：

凡攫閷援噬之类，必深其爪，出其目，作其鳞之而。深其爪，出其目，作其鳞之而，则于视必拨尔而怒。苟拨尔而怒，则于任重宜，且其匪色必似鸣矣。(原注：谓笱虡之兽也。深，犹藏也；作，犹起也，之而，颊颌也。戴震《考工记图》有补注：颊侧上出者曰之，下垂者曰而。须鬣属也。)

参照出土实物，上述纹饰题材凡有“爪”的形象，基本上都作拳曲状。所以“深”也可以作收缩解，和“藏”的意思相通。“出其目”，即凸出其目，这在青铜器纹饰形象中可说比比皆是，甚至就连“蝉”这种小小的昆虫，也突出着头部的一对大眼。“作”是“翘起”的意思，“之而”指面颊、颈项部的鳞毛。通观全段文字，可以联想出一个动物的形象是：拳曲起利爪，凸出了双目，颈颊上的毛羽翘起，正是一副搏斗前的精神极度亢奋之状。相应的是这种特定的情状给观赏者的感受是“则于视必拨尔而怒”。“拨尔而怒”历来无详解，“拨”即“滭沷”之“沷”，如《诗·豳风》：“一之日觱发。”《说文解字》段注：“按觱发，皆假借字。滭沷乃本字。犹水部毕沸。”滭沷其实是叠声字，至今民间形容风势大，火势旺，仍有说“滭滭沷沷”。所以，“拨尔而怒”的“拨”也就由此引申为刚健气盛之意。“怒”，如庄子《逍遥游》中“(鹏)怒而飞，其翼若垂天之云”，也是形容气势的奋发强盛。总括起来，“拨尔而怒”就是气势刚健奋发的意思。针对“拳其爪”之类的形式要求，这种“审美意味”应该说是有事实基础的。

《考工记》为了加强这种“审美意味”的追求，还指出如能够

在形象刻画上达到要求，那么形象在造型上厚重沉稳，感觉上就觉得能够负重，而且涂饰的色彩也有相应的节奏，和它所悬挂的乐器的音调相谐和。如果达不到上述要求，就是：

> 爪不深，目不出，鳞之而不作，则必颓尔如委矣。苟颓尔如委，则加任焉，则必如将废措，其匪色必似不鸣矣。

原注：措，犹顿也。语意是很明了的：不能达到形式上的要求，形象就没有“精神”可言。倘若是颓然无力的样子，那么就不能具有力量感，也就不能给人以承担悬挂乐器的印象，整个形象颓废，涂饰的色彩不可能与之协调。

综上所述，作为艺术之一的工艺美术装饰，人们首先要求的是具体的题材内容，其次是表现这些题材的形式规范。而这二点都是受制于人们预期的审美意味的体现要求的。

钟鼎之饰的审美意味既是如上所述的“拨尔而怒”，那么在同一个“钟鼎而食”的环境里，所有器物纹饰的审美情趣当然是统一的。对于“宗庙之事”的青铜器纹饰来说，也是在上述形式规范要求的制约下体现同一个生气勃发的刚健强盛的艺术感受，“协上下”、“承天休”的审美意义正是通过这种感受才得到体现，这就构成了整个时代的艺术思想的主要部分。

追求和推重上述奋发雄强的“力量”之“美”，并且赋之以一定的形式处理规范，是当时刚刚从繁重而漫长的石器时代步入青铜时代的社会所独有。实质上，这也是人们在脱离了笨重的石器生产之后，对刚刚掌握的金属工具所带来的社会生产力的歌颂，同时也不无潜藏着人们对改造自然的自身力量的进一步追求和渴望。

第三章

百家争鸣的艺术思想

从装饰艺术的角度看，新石器时期的装饰纹样主要以几何形为主，进入青铜时代后，装饰纹样主要是几何形化的动物纹。现在，进入了春秋战国时期，原来的嫡长子宗法制度开始动摇，“礼乐”之制已经由于“礼乐”超规格、超标准的应用，因而也有所“普及”，于是在本质上破坏了“礼治”的意义，在纹饰题材上则出现相当多的表现人类社会生活的场景。这说明人们从商周时候的“事鬼”观念正在开始转向“事人”，就是孔子所说的“不能事人，焉能事鬼”的观念之中。换句话说，春秋战国时期开始重视“人”的自身价值。顺应这一社会思想认识重点的变化，孔子、孟子的儒家和墨子、韩非子等“墨家”、“法家”都以积极入世的态度活跃于社会，而老子、庄子则以避世的态度发表见解，构成了当时百家争鸣的局面。

第一节 “质素”的审美追求

就历史的影响而言，孔子的儒家思想影响最大。一般说，孔

儒学派是把“艺术”纳入到“政教”的范畴之内，孔子往往通过“艺术”用借喻的方法来表示自己对世事的看法，间接反映出他的艺术思想的特色。当然，孔子对“乐”的看法是相当直接了当的，但那是因为“乐”依附于“礼”，“礼乐”正是孔子理想中的“政治”样式。所以，无论他对“乐”是如何“欣赏”，甚至听了一回“韶乐”，三个月都不知道肉味，但究其质，还是从“政教”的目的来欣赏的，不是对后世艺术思想发展最有价值的部分。

《论语·八佾》中有一段孔子以绘画为喻的记载：

> 子夏问曰：巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。何谓也？子曰：绘事后素。曰：礼后乎？子曰：起予者商也，始可与言诗已矣。

关于“绘事后素”的“素”，历来都解释为绘画的“素底”，把“后素”理解为“后于素”。这样解释未能尽合原意。

原诗是以庄姜的“素”之美取代装饰的“绚”之美，“素以为绚兮”也就是以“素”为“绚”。如果说先有粉底而后还要施五彩，那么“素以为绚兮”就要落空。这一段对话前一部分说“绘事后素”，后面才转入到“礼”的范畴，两者的概念内涵虽然不同，但有互相引申联系的关系。下面先以“绘事后素”说起。

“绘事后素”其实是当时绘事工艺一个普遍的规范。《考工记》中说：

> 画缋之事杂五色，东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑。天谓之玄、地谓之黄。青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。

这一段文字提出“五色”的概念，即青、赤、白、黑、黄，很明显，也是从“五行”的观念衍生而来的。“相次”应该是“相对”的意思。在方位上，正是东西、南北、天地相对的关系。《考工记》接着说：

> 青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青

> 谓之黻。五采备谓之绣。土以黄，其象方，天时变。火以圜，山以章，水以龙。鸟兽蛇杂四时五色之位以章之，谓之巧。凡画缋之事，后素功。

文中首先说的是画缋的“五色”相同，也是从“五行”和方位的观念加以引申，如果把“五色”与方位关系配置起来，应该是：

北方、玄
西方、白——┼——东方、青
南方、赤

按照上述关系，很明显是相邻(成90度角)方位的色彩的相互配合分别是“文”、“章”、“黼”、“黻”的基本色调，这就是说一定的图案样式的色彩都有所规定。“地以黄，其象方”，是说画大地用黄色，形状是方形。下句表示画天，按照上文文意，似应是“天以玄，其象圆”，现流传的本子作“天时变”，似有舛讹。这里不去深究。总之，这一节主要内容是关于天、地、水、火、山五种图案的用色的具体形象特点的规定，而“鸟兽蛇”一句是说在“四时五色”之中交错“填充”，并使之彰明，才是“巧”的特色。最后总括以上所有是“凡画缋之事，后素功”，就是所有涉及到“杂五色”的画缋之事，都必须经过最后一道“素”，工作才告“功”，全部工艺至此完成。故此，这里的“素”，是指素色，而不是画缋的“底子”。

“凡画缋之事”之所以要“后素”才算“功”，是因为当时画缋的内容 和材料本身的性质有此要求。

在宗法社会中，画缋内容很大方面是为标明执政者的社会等级、身份服务，尤其在《周礼》卷二七《春官》中记载更是普遍。如：

> 司常，掌九旗之物名，各有属，以待国事。日月为常，交龙为旂，通帛为旜，杂帛为物，熊虎为旗，鸟隼为旟，龟蛇为旐。全羽为旞，析羽为旌。……皆画其象焉。

旗帜的图案不同，是为了在天子大阅时，不同等级的职司都可以以不同的图案形象表明自己的职司特征。王建"大常"，图案是"交龙"，意思是"一象升朝，一象下复"；大夫、士建"物"，表示"佐先王之正道"；师都建"旗"，画"熊虎"，是"示其守猛"；州里，县鄙则多以鸟隼、龟蛇为图案题材，是表示勇捷牢固，"扞难辟害"。"全羽"、"析羽"以其具五色而表示有"文德"。在当时，这些各种须用色彩的图案，即"画缋之事"，都是在绢帛之类的丝织物上赋色而成。由于绢帛纤维及经纬编织的关系，赋色时都会产生互相渗化的现象，尤其是当胶质较少的时候，渗化现象最为严重。也因此使图案题材形象不够清晰明确，行话叫作：画面弄"脏"了。因此，修整的方法只能是用与绢帛相同的色调的色彩进行勾填，这样才可以遮盖掉那些渗化部分而使图案题材形象突出出来。从工艺制作的角度说，无论使用什么色彩，绘制什么样的图案，必须有最后一道使用单一色彩的修整和提醒过程才算全部完成。正如今天的工艺设计效果图和某些制版稿，最后都要用"粉"(白色)修整一样。那么"素"是一种什么样的色彩呢？"子曰：吾思夫质素，白当正白，黑当正黑"，"素"就是指某种纯正单一的"极色"，在这里，如《诗·召南·羔羊》中"羔羊之皮，素丝五纶"一样，是指白色。

孔子所言"绘事后素"，当然不是说绘事的工艺规范，而仅仅是一种借喻。子夏所问的是《诗经·卫风·硕人》章对庄姜的赞美诗句：

手如柔荑，
肤如凝脂；
领如蝤蛴，
齿如瓠犀，
螓首蛾眉，

巧笑倩兮，

美目盼兮。

这里通篇用的是“比”的手法，“柔荑”、“凝脂”、“蝤蛴”、“瓠犀”都是质地洁白的物质，以此来形容和赞美庄姜体肤的“洁白”。也就是以“素”之美取代了“绚”之美。这使子夏不解，遂有问。孔子以“绘 事后素”作答，其言外之意，就是既然无论色彩怎样绚丽的图案最后也须经过“素”的修整才臻完成，可见在有的时候，“素”可以说比“绚”(五彩)更重要、更可贵。换言之，“绚”固然是一种“美”，“素”也未尝不更“美”。对话对此为止还只是以画论诗，没有离开原题。只有孔子一向以微言大义著称，所以才引起子夏“礼后乎”的新问题。

孔子的思想核心是维护“周礼”，十分注重“礼制”的作用，正如《大戴礼记·劝学》所说：

君子不可以不学见人，不可以不饰。不饰无貌，无貌不敬，不敬无礼，无礼不立。

要达到“礼治”的目的，就须要求各级执政者安于名位，遵循一套固定的礼乐制度。但孔子面对的现实却是“礼崩乐坏”的社会，大批新兴势力享用高于自己身份、地位的“礼乐”形式，使“礼制”在形式上扩大了使用范围而破坏了孔子心中的“礼治”本意。这就是孔子所说的“文胜质则史”的轻浮浅薄的形势。在他看来，现实中缺乏的不再是具体的“文”，而是人们内在的“质”。“文”与“质”的关系，好比是形式和内容的关系。孔子主张的是“文质彬彬”，形式符合内容的要求。孔子是一位很现实的人，他从来不孤立地追求“文”、追求“形式”，尤其是在现实中不可能得到两者统一的情况下，他宁可要求内容而不强调形式，宁要重视“质”，而不以“文”为然。

《吕氏春秋·壹行篇》说：

孔子卜得贲，孔子曰：不吉。子贡曰：夫贲亦好矣，何谓不吉乎？孔子曰：夫白而白，黑而黑，夫贲又何好乎！

贲，其卦象☶，下离上艮，山下有火，正能体现出山的体势纵横和林木形状，因而是“饰”意。王夫之在《周易外传》中指出“夫子之世，贲世也；夫子之文，非贲之文也”。“子曰：奢则不孙，俭则固；与其不孙也，宁固。”（《论语·述而》）“礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉”（《论语·阳货》）。都是“非贲”，即“非饰”的意思。《说苑》记孔子说“吾思夫质素，白当正白，黑当正黑。夫质又何也？吾亦闻之：丹漆不文，白玉不雕，宝珠不饰。何也，质有余者不受饰也。”他对“质”的要求是达到“素”的形态，就是“正白”、“正黑”的纯净单一。相形之下，五彩绚丽的“饰”就成为“非正色”了。因此，孔子回答子夏所问以“绘事后素”为答，也就是强调那种“正白”、“正黑”的纯净之美，否定了“非正色”的饰以五彩的“绚”之美。子夏再提出“礼后乎”的问题，应该是悟得了孔子强调的“质素”之美，美于文饰之美。在当时现实中，具有“忠信”之“质”的人并不多见，而大讲华采辞章的人却比比皆是。“克己”才能“复礼”，“克己”的当务之急显然不能侈谈“文”，而首先需要张扬的是“质素”，因而从这一点出发，“礼（制）”倒在其后了。

如前所述，孔子的思想核心是维护“周礼”，因而也必然要重视“礼制”，作为他的学生子夏不会不清楚。但是，当他悟得孔子的回答偏重于“质素”之美的意思时，就似乎觉得与孔子的本旨有了矛盾。子夏“礼后乎”的提问本身所以才带着疑惑的口气。然而孔子的这一偏重，从根本上说并非是放弃了“礼方（制）”，而正是他针对当时的社会现实，为了恢复原来意义上的“礼治”所开出的急救药方。子夏的疑问口气，正好发挥了他的本意，所以他说：“起予者商也，始可与言诗已矣。”

当然，孔子的“绘事后素”的“素”和“质素”的“素”，两者在语

意上不是完全一致的。前者指色彩之一的“白”,后者指“质”本身的纯正单一。然而两者又是有联系的,这就是庄姜的“美”在于她自身体肤的洁白,是纯净的“本色”的“正白”。因此不需要再接受五彩的“文饰”。从审美的倾向来说,孔子在重“礼”的同时产生了倾向于不事雕琢的纯正单一的审美要求。这个审美追求对后世文人艺术欣赏的趣味具有潜在的影响。

第二节 以“绚”为美的社会思潮

《诗经·卫风·硕人》赞美庄姜之美不在于盛饰装扮的五彩绚丽,而全在于她本身体肤的洁白。这在子夏看来未免奇怪,他的提问其实说明了他以为只有经过妆扮的“绚”才是“美”,未经修饰的“素”尚不足以为“美”的审美意识。子夏的这种审美意识是当时社会审美主流的一种反映。

春秋战国时候的“礼崩乐坏”主要表现在两个方面,一个是新兴的诸侯、卿大夫势力逐渐强盛起来,周天子的王室势力范围不但在缩小,而且在实质上已处于日益孤立的地位。有权势的诸侯们互相之间纷争不已,争着要“霸主”的位置,卿大夫们也不安于位。鲁国孟孙、叔孙、季孙三家祭自家祖先时竟然用天子祭宗庙时的歌曲《雍》;季康子以大夫身份,也仿效天子、诸侯祭祀泰山;季孙氏家宴公然用天子的礼仪“八佾”的规格来奏乐舞蹈,家财之富已经“富于周公”。“礼制”在贵族之间已经不能得到正确的贯彻实行。

另一方面,原来依附于贵族的工匠奴隶也不安于现状,普遍采用逃亡的方式来破坏“礼制”的束缚。甚至《周易·讼卦》也说:

有孚,窒惕,中吉,终凶。

意思是说要防止奴隶逃跑,措施虽然有一时的效果,但最后还是

防不胜防，要逃走的还是会逃走。“讼卦”的“九二”爻又说：

不克讼，归而逋其邑人三百户，无眚。

内容是说一个贵族争讼失败了，回到自己的封邑，奴隶也趁他外出打官司时逃走三百户，逃走的工奴有的还裹挟着许多日用器具，所谓“臣妾多逃，器用多丧”。逃脱出去的工奴又通过各种方法，利用当时已经存在的社会条件成为新的“自由民”，他们补充到原先就存在的“国人”阶层之中，使“民间”的队伍更加壮大。

作为宫廷贵族的工匠走回民间，成为民间的自由民身份的工匠，拥有在宫廷中工作时积累起来的丰富经验，同时也间接地把宫廷审美意趣带到了民间。此外，民间原本就存在着一批工匠，他们服务的对象主要是社会自由民。由于宫廷和民间同时存在着的工匠队伍，社会手工生产的规模得到壮大，内容迅速成熟，至此已经有了六大门类、共 30 个品种的生产门类，生产品种完全满足了社会生活的“衣、食、住、行、用”诸方面的需要，而民间的艺术审美标准一时还是以宫廷的审美标准为标准，如齐灵公喜欢妇女着男装，结果人人投其所好，国中妇女都穿男装，致使灵公在恼怒之余下命“女子而男子饰者，裂其衣，断其带”。虽然如此，情况仍无大好转。他就此向晏子请教问题何在？晏子对曰：

君使服之于内，而禁之于外，犹悬牛首于门而卖马肉于内也。公何以不使内勿服，则外莫敢为也。(《晏子春秋·内篇》)

又譬如“邹君好服长缨，左右皆服长缨”，因为大家都争着买长缨，使长缨价格一时居高不下，以至“邹君患之”。宫廷的喜好能在民间产生影响，还有一个客观原因是民间工匠已经掌握相当高的生产技艺。如染织中染紫工艺比较复杂，“齐桓公好服紫，一国尽服紫。当是时也，五素不得一紫”(《韩非子·外储说左上》)。

正是由于民间印染作坊具备这些较复杂的工艺技艺，才促使民间社会的艺术审美步伐能跟上宫廷贵族的标准。

春秋战国时候的市场已经相当发达，各处都有颇具规模的交易场所，当时闻名的有齐国的临淄、赵国的邯郸、秦国的咸阳、楚国的寿春、番禺等。交易市场的普及和兴盛也势必会对社会审美意趣带来一定的影响，或者可以说，市场商品的变化本身也反映着社会审美情趣的偏重所在。《韩非子》记述了一位卖宝珠的楚国商人，盛放宝珠的柜子用木兰材料制作，“薰以桂椒，缀以珠玉，饰以玫瑰，辑以羽翠”。结果宝珠没有卖掉，柜子却被买走了。这就是有名的“买椟还珠”的故事。《韩非子》在这个故事中无意透露了当时以华丽为“美”的社会审美心态的消息。也许正是因为当时的现实是“物必欲求其精致”，以致许许多多的生活用品出现精细华贵的倾向，这才使不少思想家从各自的角度出发，向这股社会的所谓“奢靡”之风加以批评，如赵简子得到精美的车席就十分为难，因为“夫冠虽贱，头必戴之，屦虽贵，足必履之。今车席如此，太美，吾将何屩履之？”意思是说车席太精美了，踩在它上面的鞋子就不能简陋，鞋子讲究了，当然穿的衣服也要相配，如此连锁要求下去，必然导致“侈靡”之风，不能贯彻“俭朴”的要求，“妨义之本也”。

一个时代的主流思想，就是这个时代统治者的思想，一个时代的艺术审美思想固然有多层面、多门类的不同，但作为主流思想来说，也还是以统治者的审美意识为指归的。春秋战国在历史上沿袭着“三代”而来，艺术审美的主流特色自然也还是沿着“三代”的青铜文化体系的方向发展。试看一件件完整如新的青铜器，遍体散发着的是紫黄色光泽，附饰着精致的兽面纹，不论是巨眼、大口的写实形式，还是屈曲盘绕、往环繁复的变化骨式都显示着贵族的富有和气派。可以说，三代的社会审美情趣在这种

庄重富丽的繁复美中得到了充分体现，同时也得到新的孕育和发展。春秋以来，新的工艺在不断产生，金银、漆器等新兴的手工艺品种发展迅速，呈现出较之青铜器更偏向华美、精致、灵巧的风貌。这说明崇尚绚丽华贵的“美”沿着历史的纵向发展传统，已经蔚然成为时代的审美主流。也正是因为“物极必反”的缘故，当社会尚绚丽之风波及下民，使原有的“礼制”秩序不复其本来的意义时，也自然会引起人们对这股主流风尚的重新思考。正如《中庸》说：“《诗》曰：‘衣绵尚絅’，恶其文之著也。”繁华绚丽的“美”成为社会审美主流的同时，也预示着出于对比的审美意识的“反拨”。

第三节　韩非、墨子的“反文”

严格地说，在诸子的“艺术思想”中并没有今天这样明确的“艺术”概念。孔子主张“君子习六艺”。《周礼·地官》“保氏”说：

> 保氏掌谏王恶，而养国子以道。乃教之六艺：一曰五礼，二曰六乐，三曰五射，四曰五驭，五曰六书，六曰九数。

“礼”、“乐”相辅相成，成为“礼制”的主要外在形式。君子习“礼乐”，也就是学习“礼制”具体规定内容，目的是遵循它的规则。如果从“艺”的角度来领会，那么，这里的“艺”就是准则的意思。如《左传·文公六年》：“陈之艺极，引之表仪。”原注：艺，准也。其余的“射”、“驭”、“书”、“数”四门则是训练基本才能，前二者偏重于“体能”，后二者偏重于智能表现能力，《论语·子罕》：“牢曰：‘子云：吾不试，故艺。’”可见“艺”在这里，也是“技能”的意思，也通称“技艺”。

诸子们在公认的“六艺”之外，更多的思考是在“人”与“社会”、“人”与“自然”及“人”与“人”之间的关系方面，并都有自己

的理想标准,达到这个标准的就是"美",反之则非美。所以,"美"有很强的社会现实意义。

春秋战国是有名的"乱世",周王室的"世道"是被扰乱了,但新兴势力者,以及日益发展的社会手工业却是非常活跃。面对同样的现实,诸子百家的见解各有不同,也各有其"美"与"不美"的标准。但是,就与"艺术"有关的方面而言,他们也有共通的"美"的追求和推崇。这是因为"艺术"上的"审美"毕竟不同于"政治"上的观念,有它客观的规律。

首先,诸子百家共同的一个"美"表现在对"质"的推崇重于对"文"的推崇。在前述有关部分已说明了孔子对"文"与"质"的见解,其实持相同看法的还有后来的法家人物韩非子,尽管他们的政治观点是多么的尖锐不可调和。

譬如汉人刘向《说苑·反质》中记孔子占卦得"贲"后"意不平",说了这么一段话:

> 吾亦闻之:丹漆不文,白玉不雕,宝珠不饰,何也?质有余者,不受饰也。

而法家的韩非子的《韩非子·解老》中也说:

> 和氏之璧,不饰以五采,隋侯之珠,不饰以银黄,其质至美,物不足以饰之。夫物之待饰而后行者,其质不美也。

双方在"文"、"质"两者孰为美的见解上可谓一致。

但是,孔子重"质"轻"文"是出于不得已,在理论上他仍然很清楚"文犹质也,质犹文也",主张"文质彬彬"的最高要求。而韩非子则完全从实用的社会功利观点出发,不承认"文"的必要性,他不厌其烦举出郑人买椟还珠的故事,千金玉卮通而无当的例子来阐明他的观点:以文害用,以文害道。因为强调实用,所以他推赏惠子对墨子的评价:"墨子大巧,巧为輗,拙为鸢。""用咫尺之木,而不费一朝之事,而引三十石之任致远,力多,久于岁数。"

切于实用，才是“大巧”。三年制成木鸢，飞一日即坏，所以是费时费力，又不能具有实际功能，所以是“大拙”。

韩非子是政治活动家，他的理想是得国治国，由怎样得国治国引发到对“艺术”的评价，其最为典型的是《韩非子·十过》中的一段：

> 穆公问之曰：“寡人尝闻道而未得目见之也，愿闻古之明主得国失国何常以？”由余对曰：“臣尝得闻之矣，常以俭得之，以奢失之。”穆公曰：“寡人不辱而问道于子，子以俭对寡人何也？”由余对曰：“臣闻昔者尧有天下，饭于土簋，饮于土铏，其地南至交趾，北至幽都，东西至日月之所出入者，莫不宾服。尧禅天下，虞舜受之，作为食器，斩山木而财之，削锯修其迹，流漆墨其上，输之于宫以为食器，诸侯以为益侈，国之不服者十三。舜禅天下而传之于禹，禹作为祭器，墨漆其外，而朱画其内，缦帛为茵，蒋席颇缘，觞酌有采，而樽俎有饰，此弥侈矣，而国之不服者三十三。夏后氏没，殷人受之，作为大路，而建九旒，食器雕琢，觞酌刻镂，四壁垩墀，茵席雕文，此弥侈矣，而国之不服者五十三。君子皆知文章矣，而欲服者弥少，臣故曰：俭其道也。”

在韩非子看来，如果社会生活方式仍然保持着尧时代的“饭于土簋，饮于土铏”，即停留在用瓦缶盛饭，瓦盆盛汤羹的方式下，就是得“道”，就能“得国”。反之就“失国”。

韩非子还有一段有名的论玉卮的话，是：

> 堂谿公谓昭侯曰：“今有千金之玉卮而无当，可以盛水乎？”昭侯曰：“不可。”“有瓦器而不漏，可以盛酒乎？”昭侯曰：“可。”对曰：“夫瓦器至贱也，不漏，可以盛酒。虽有千金之玉卮，至贵，而无当，漏，不可盛水，则人孰注浆哉？”（《韩

非子·外储说右上》)

卮是容量为四升的盛酒器,"当"是器底,如果盛酒器无底,自然也不成其为"卮"。韩非子此喻用极端的例子来验证他反对"文饰"意义的理由,忽视了"人"的需要不仅有"实用"的一面,还有"审美"要求的另一面。"堂谿公"一段的宗旨仍然是他的"饭于土簋,饮于土铏"的主张。

韩非子把"失国"的原因简单地归之为对生活用器的"美化",本身是不符事实的。虞舜时代的食器用木材制作,"流漆墨其上",是说当时制作漆具来作饮食具。本来从卫生角度说,从土陶瓦器的食具到漆器的食具是一个进步,但韩非子认为因此而"国之不服者十三"。禹至殷商更加严重,不但祭器、饮食器更加美化,而且连坐垫的茵席、建筑的四壁也都加以装饰,造成"国之不服者五十三"的局面。上述所有日用器物的美化与制造都属于工艺美术范畴,也是"艺术"之一种。韩非子不了解工艺美术就是实用功能与审美 功能的结合体现者,是随着人类的生产经验的不断丰富、技术领域的不断开拓而不断提升的。像韩非子这样强调"务本"的政治活动家一方面根本看不起从事"工艺美术"事业的设计者和制造者,另一方面又把"工艺美术"的作用无限夸大到可以"得国"、"失国"的程度,在逻辑上也是欠通的。这说明韩非子作为政治活动家,常常为了论证自己的某项政治观点,未免持论太过,不顾及客观的真实。

韩非的"艺术观"的主要内容可以说就是"以文害用"、"以文害德"、"以文害道"。这种"非文""非美"的艺术观的来源是墨子。

墨子也是对现实有所不满的人,社会经济愈发展,社会贫富日益悬殊的现象也在所难免。墨子站在手工业生产者的立场上,从"万民之利"的角度出发,对繁褥的华贵之"美"是反感的。他强调"美"是客观存在的,但倡导与否,标准在"利人"与否。如果一

味追求美，而妨碍了老百姓的正当生活，那就不宜推崇和提倡了，他在《非乐》中说：

> 是故子墨子之所以非乐者，非以大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声，以为不乐也；非以刻镂华文章之色，以为不美也；非以刍豢煎炙之味，以为不甘也；非以高台、厚榭、邃野之居，以为不安也。虽身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其乐也；然上考之，不中圣王之事，下度之，不中万民之利。是故子墨子曰：为乐非也！

他是针对当时的权势者正在竞相倡导"绚丽"为"美"的社会审美主流而发出"仁者弗为"的呼吁，宗旨还在于保护手工业者和平民的利益。

平民的利益是什么呢？墨子说：

> 民有三患：饥者不得食，寒者不得衣，劳者不得息。(《墨子·非乐》)

用今天的话来说，就是老百姓的基本生存权和休息权。王公贵族崇尚绚丽，崇尚华采辞章，崇尚黄钟大吕的乐章，则必将扰民，墨子的理由是，

> 今王公大人，唯毋处高台厚榭之上而视之，钟犹是延鼎也，弗撞击，将何乐得焉哉？其说将必撞击之。唯勿撞击，将必不使老与迟者。老与迟者，耳目不聪明，股肱不毕强，声不和调，明不转朴。将必使当年，因其耳目之聪明，股肱之毕强，声之和调，眉之转朴。使丈夫为之，废丈夫耕稼树艺之时，使妇人为之，废妇人纺绩织纴之事。(《墨子·非乐》)

因为演奏乐舞，必然要青壮年的男子和妇女，而青壮年男子和妇女也因此就不能同时再从事农耕和绩织的劳动，农田荒芜了，织绩停歇了，那么"衣"和"食"的来源就要枯竭了，经济崩溃了，"国家"还能存在吗？所以墨子以为"今王公大人，唯毋为乐，亏夺民

衣食之财，以拊乐如此多也！是故墨子曰：为乐非也！”（《墨子·非乐》）

墨子为了表示自己“非乐”的见解是正确的，还提出人与禽兽的区别，不但在“赖其力者”得“生”这一点上，还在于作为社会成员的各个人都各有其职责范围，他说：

> 然即姑尝数天下分事而观乐之害：王公大人，早朝晏退，听狱治政，此其分事也；士君子竭股肱之力，亶其思虑之智，内治官府，外收敛关市山林泽梁之利；以实仓廪府库，此其分事也；农夫早出暮入，耕稼树艺，多聚菽粟，此其分事也；妇人夙兴夜寐，纺绩织纴，多治麻、丝、葛、绪、细、布、缘，此其分事也。（《墨子·非乐》）

以上就是墨子勾勒的理想社会场景。如果崇尚“乐”，就会怎样呢？墨子断言是：

> 今惟毋在乎王公大人，说乐而听之，即必不能早朝晏退，听狱治政，是故国家乱而社稷危矣。今惟毋在乎士君子，说乐而听之，即必不能竭股肱之力，亶其思虑之智，内治官府，外收敛关市山林泽梁之利，以实仓廪府库，是故仓廪府库不实。今惟毋在乎农夫，说乐而听之，即必不能早出暮入，耕稼树艺，多聚菽粟，是故菽粟不足。今惟毋在乎妇人，说乐而听之，即必不能夙兴夜寐，纺绩织纴，多治麻、丝、葛、绪、细、布、缘，是故布缘不兴。（《墨子·非乐》）

墨子论事，也是持论太过，往往走向极端。音乐的作用，也被他夸大到不近情理的地步，似乎任何人只要一欣赏音乐，都要忘乎所以，废寝忘食，整个社会各项生产活动都要停顿，“国”将不“国”，所以声乐害政。他要呼吁：“今天下士君子，请将欲求兴天下之利，除天下之害，当在乐之为物，将不可不禁而止也。”（《墨子·非乐》）

综观墨子的治世思想，是以节俭为本的，所以凡制作务求实用，务求实用，就不欲文彩，所以衣服只要保暖就可以，倘若在衣服上再加文绣，就是只为衣服，而不是为身体，也就离开了实用的标准。墨子的"实用"观其实是人生的最低生活观，虽然他也指出过：

故食必常饱，然后求美；衣必常暖，然后求丽；居必常安，然后求乐。为可长，为可久，先质而后文，此圣人之务。（《墨子间诂·佚文》）

就是说，他还是承认"美"也是人之"常情"的追求，但首先在"食必常饱"的前提下，换句话说，墨子自认为当时社会尚处于"食未必常饱"的状态，因此，"美"是不宜提倡的。

很明显，正是他那种小手工业生产者的眼光使他看不到艺术审美观念和社会生产的互为联系又互为促进的作用，所以他的非乐、"反文"、否定美的艺术思想也不可能在社会生活中得到实现。

第四节　孟子、荀子的艺术观

孟子和荀子是儒家学派的代表人物，在艺术审美观念上，自然也有"文质彬彬"的统一认识。特别是因为艺术不同于政治，它是人类社会生活中共同享有的精神生活，在客观的"美"的事物面前，人们对"美"的感受有很大的共通之处。这一点，孟子说得十分清楚：

口之于味，有同嗜也。……至于味，天下期于易牙，是天下之口相似也。惟耳亦然。至于声，天下期于师旷，是天下之耳相似也。惟目亦然。至于子都，天下莫不知其姣也。不知子都之姣者，无目者也。故曰：口之于味也，有同嗜焉；耳

之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。（《孟子·告子》上）

“美”有共通性，这个特点被孟子说出来了，它意味着艺术的相对独立性质已经被人们认识。在这个时候，艺术还主要被看作是“政教”的附属物。孔子虽然重“六艺”，但还是把它纳入到“礼制”的范畴之中，并且一贯强调的是“君子务本”，“本立而道生”，对于“技艺”，因为是“形而下”者，所以“君子不器”。对“艺术”的价值认同是实现君子自身修养的完善而已，对“艺术”审美的客观规律并没有更深入的认识。孟子提出“艺术美”的共通特点，是社会艺术思想不断成熟的一个标志。

此外，在孟子之前，“美”究竟是什么，墨子、韩非子也很少有较概括的阐述。孔子说：“里仁为美”，和艺术上的审美还有不同。《国语》所谓“国君服宠以为美”，“以土木之崇高，彤镂为美”和“夫美也者，上下、内外、小大、远近皆无害焉，故曰美”，所论都局限于具体对象，未能概括全面。孟子是继承孔子思想的，孔子曾说过：

大哉！尧之为君也。巍巍乎！唯天为大，唯尧则之。荡荡乎！民无能名焉。巍巍乎！其有成功也。焕乎！其有文章。（《论语·泰伯》）

从语气上说，这里已含有“美”的意味。孟子则把“美”和“善”、“信”并列起来，提出“充实之谓美”：

浩生不害问曰：“乐正子何人也？”孟子曰：“善人也，信人也”。“何谓善？何谓信？”曰：“可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。乐正子，二之中，四之下也。”（《孟子·尽心下》）

这一提法相当概括，“充实”即“饱满”、“丰厚”，任何“美”的事物，

不但在形式上必然是"充实"的，而且在内容上也是"充实"的。孟子可以说抽出"美"的中坚成分，结合他另外提出的"我善养吾浩然之气"的见解，似乎"充实"的前提就在于"浩然之气"的有无。"浩然之气"是"至大至刚"的，"塞于天地之间"，与"道"、"义"相偕。孟子强调"浩然之气"非先天就有，而是靠后天的"修养"所至，所谓"我善养"之意就在此。

孟子之后的荀子也是一位儒家学者，他在"审美"上也有和孟子相同的见解，就是人有共通的喜好，这种喜好是由"人性"决定的：

> 凡人有所一同：饥而欲食，寒而欲暖，劳而欲息，好利而恶害，是人之所生而有也，是无待而然者也，是禹、桀之所同也；目辨白黑美恶，耳辨音声清浊，口辨酸咸甘苦，鼻辨芬芳腥臊，骨体肤理辨寒暑疾养，是又人之所常生而有也，是无待而然者也，是禹、桀之所同也。可以为尧、禹，可为桀、跖，可以为工匠，可以为农贾，在势注错习俗之所积耳，是又人之所生而有也，是无待而然者也，是禹、桀之所同也。(《荀子集解·荣辱》)

他用截然相反的人物作例，说明"人之所常生而有也"的关系，证明艺术审美的感觉是人人都有的。这种感觉是"人"之所以为"人"的一个基本标准，其中原因之一是"人"具有能感知外界事物的"形式"、"色彩"的意味，所以才有共通的"美感"认识。"夫人之情，目欲綦色，耳欲綦声，口欲綦味，鼻欲綦臭，心欲綦佚。此五綦者，人情之所必不免也"(《荀子集解·王霸》)。由此可见，墨子"非乐"的"艺术观"可以说是违反"人性"的了。

荀子在对音乐艺术的认识中注意到了它的"教育"功能作用。尽管作为一个政治活动家、思想家，荀子不可避免地要以"礼"为要务，但他明白指出不同格调的音乐对人的影响作用不

同，效果也相去甚大，他说：

> 君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心。动以干戚，饰以羽旄，从以磬管。故其清明像天，其广大像地，其俯仰周旋有似于四时。故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁，美善相乐。（《荀子集解·乐论》）

这种乐舞可以说是“正乐”。荀子正确认识到音乐的“教化”作用是十分显现的，“夫声乐之入人也深，其化人也速”。音乐旋律的倾向如何，直接影响着欣赏者的情绪。所以好的音乐可以鼓舞人、感化人，“是王者之始也”。同样的道理，非“正乐”的“邪音”也一样有感化作用，但效果就正相反，“乐姚冶以险，则民流僈鄙贱矣。流僈则乱，鄙贱则争。乱争则兵弱城犯，敌国危之”。（《荀子集解·乐论》）荀子的音乐主张就自然得出“贵礼乐而贱邪音”的结论。

音乐和其他艺术一样都是社会生活中的一种现象，重要的并不是去禁止它和压抑它，而是要发挥它利于社会发展、利于社会富强、能够和谐社会、调整百姓情绪的长处。墨子因为不了解这层关系，于是一味“非乐”，原因是他只看到眼前的生产者的利益，不知道更长远的社会发展前途，所谓“蔽于用而不知文”。荀子以为：

> 知夫为人主上者，不美不饰之不足以一民也，不富不厚之不足以管下也，不威不强之不足以禁暴胜悍也。故必将撞大钟、击鸣鼓、吹笙竽、弹琴瑟，以塞其耳；必将雕琢刻镂、黼黻文章，以塞其目；必将刍豢稻粱，五味芬芳，以塞其口。然后众人徒、备官职、渐庆赏、严刑罚，以戒其心。使天下生民之属，皆知己之所愿欲之举在是于也，故其赏行；皆知己之所畏恐之举在是于也，故其罚威。赏行罚威，则贤者可得而进也，不肖者可得而退也，能不能可得而官也。若是，则万物

得宜，事变得应，上得天时，下得地利，中得人和，则财货浑浑如泉源，汸汸如河海，暴暴如丘山，不时焚烧，无所臧之，夫天下何患乎不足也。（《荀子集解·富国》）

荀子重视“艺术”的功用，一方面看到追求“艺术审美”乃是“人之情”，因此不能因为只求狭隘的“实用”而屏弃“艺术”的独立欣赏价值。这一见解较之墨子，以及后来的韩非的“非乐”、“非文”的思想，无疑是合理的。但是，荀子毕竟不是纯然的艺术思想家，他仍然是用“礼乐之制”的观点来审视艺术的功用得失，正是因为他较深刻地认识到“艺术”能够“入人也深”、“化人也速”的“教育功能”作用，所以才力倡“正乐”，反对“邪音”。要倡导“正乐”，实质上也就是再次强调“艺术”在“政治”事业中的“辅助性”地位，他从“人以群分”的角度说：

人之生，不能无群，群而无分则争，争则乱，乱则穷矣。故无分者，人之大害也；有分者，天下之本利也。而人君者，所以管分之枢要也。（《荀子集解·富国》）

这就把“人君”和一般“人群”区分开来，并且把“人君”掌管“分别人群”的权力明确化。由此引出“美”：

故美之者，是美天下之本也；安之者，是安天下之本也；贵之者，是贵天下之本也。（《荀子集解·富国》）

因为“天下之本”就是“人群”之“分”，质言之，就是人有贵贱之别。荀子甚至把古代分封土地的原则也直接和依“人群”的“贵贱”分别相联系：

古者先王分割而等异之也，故使或美，或恶，或厚，或薄，或佚，或乐，或劬，或劳，非特以为淫泰夸丽之声，将以明仁之文，通仁之顺也。（《荀子集解·富国》）

他的结论是：

故为之雕琢刻镂、黼黻文章，使足以辨贵贱而已，不求

> 其观；为之钟鼓管磬、琴瑟竽笙，使足以辨吉凶，合欢定和而已，不求其余；为之宫室台榭，使足以避燥湿、养德、辨轻重而已，不求其外。《诗》曰："雕琢其章，金玉其相，亹亹我王，纲纪四方。"此之谓也。(《荀子集解·富国》)

艺术是创造"美"的，而"美"是为"辨贵贱"服务的，其作用是"纲纪四方"，所以才"不全不粹之不足以为美"。能够体认和追求这种既全又粹而充足的"美"，就是"德操"的修养完成了，"人"成为高尚的人和"纯粹"的人。如果摒弃荀子艺术观中"别尊卑"的因素，他认识到艺术之"美"是足以"化人"为"纯粹"的人的见解应该说是很可注意的，他在客观上说出了"艺术"对"人"的素质教育功能，也触及到了"艺术"对人之所以为"人"的特殊的熏陶作用。

荀子特别注意到孔子"比德于玉"的修养方式：

> 子贡问于孔子曰："君子之所以贵玉而贱珉者，何也？为夫玉之少而珉之多邪？"孔子曰："恶！赐！是何言也？夫君子岂多而贱之，少而贵之哉！夫玉者，君子比德焉。温润而泽，仁也；栗而理，知也；坚刚而不屈，义也；廉而不刿，行也；折而不挠，勇也；瑕适并见，情也；扣之，其声清扬而远闻，其止辍然，辞也。故虽有珉之雕雕，不若玉之章章。《诗曰》：言念君子，温其如玉。此之谓也。"(《荀子集解·法行》)

把玉石自然的"物理"性质方面的某些特点比附为君子"品德"修养的标准，是孔子关于"修养"教育的一种方法。君子应该具有的"仁"、"知"、"义"等等道德修养本身是抽象的，借助于"玉石"自然物的可见性，加以"比"，是借用一种"形象"的转喻，这在某种程度上是"艺术"的手法。而他转喻的内容最终的总体结果是"君子"、"品德"、"修养"之"美"，和"艺术"上的"审美"也有相通之处。这就是上述引证他的"不全不粹之不足以为美"，倘若君子修

养能够“温其如玉”，那也就是达到“足以为美”的“全”和“粹”的境地，一个人“艺术化”了。

荀子的艺术思想主要集中在《乐论篇》中，而他的审美观却散布于其他篇章。审美观是“艺术思想”的一个表现。综上而言，他在《乐论篇》中通过对“乐舞”的阐述，表达了对艺术“入人也深，化人也速”的深刻了解，站在“艺术”“别贵贱”的“教化”立场上提出以“全”、“粹”的道德修养为指归的审美标准。和孟子的“充实之谓美”有共通之处而更为具体了。

第五节　《乐记》和老庄

战国时期成书的《乐记》不知出自何人，但其著者无疑是对“礼乐”有专门研究的专家，艺术价值毋庸置疑。

《乐记》被收入“十三经”之一的《礼记》中，成为《礼记》第三七、三八、三九卷。《乐记》的核心思想不能脱离对当时关于“礼乐之制”的“教化”作用的认识，乐舞是“别贵贱”不可缺少的“载体”，是维系宗法社会秩序最有效的纽带：

> 乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣，附亲万民也：是先王立乐之方也。[①]

当然，这里是指在特定的宗庙环境中，特定的乐舞所承担的“功能”、“作用”也是特定的，“宗庙之乐”就是“雅颂之声”，《乐记》是

① 有关《乐记》引文，出自北京大学哲学系美学教研室编《中国美学史资料选编》，中华书局，1980年版，第58～70页。

把“雅颂之声”看作是乐舞中的至高无上者，也是“人情”中必须与之相谐和的：

> 故听其雅颂之声，志意得广焉；执其干戚，习其俯仰诎伸，容貌得庄焉；行其缀兆，要其节奏，行列得正焉，进退得齐焉。故乐者，天地之命，中和之纪，人情之所不能免也。

《乐记》强调乐舞“化人”之深不是空洞的，正是由于它看到了乐舞艺术是“人”的本性发展的需要，生活中不可能没有艺术，《师乙篇》说：

> 宽而静，柔而正者宜歌颂；广大而静，疏达而信者宜歌大雅；恭俭而好礼者宜歌小雅；正直而静，廉而谦者宜歌风；肆直而慈爱者宜歌商；温良而能断者宜歌齐。

所以它指出了乐舞、艺术的生活意义，但同时也紧接着把这个意义归结到“治心”的素质修养中，而素质修养又要在“礼制”的秩序循进中表现出它的价值：

> 君子曰：礼乐不可斯须去身。致乐以治心，则易直子谅之心，油然生矣。易直子谅之心生则乐，乐则安，安则久，久则天，天则神。天则不言而信，神则不怒而威。致乐以治心者也，致礼以治躬则庄敬，庄敬则严威。

在作者的理想中，乐舞是和整个社会秩序的安定紧相联系的。正是强调了“乐者，心之动也”这一类与“口之于味，有同嗜焉”相同的道理，才逐步明确“声者，乐之象也；文采节奏，声之饰也。君子动其本，乐其象，然后治其饰。”以至得出“故曰：生民之道，乐为大焉”的结论。

《乐记》提出了“乐”和“情”、“礼”的关系，也提出了“乐”与“本”的主次关系，表明了它崇尚“雅颂”的观点。但是它也从另一个侧面反映出了被视为“非正声”的“邪乐”在客观上却很受欢迎的事实，所谓“郑卫之音”在贵族和平民中都有相当强的生命力，

《魏文侯篇》引魏文侯自称是：

> 吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。

他请教于子贡，子贡先以“古乐”、“今乐”的不同作了倾向性的论述之后，即集中在“古乐”的“乐”和“郑卫之音”的“音”的不同内涵上进行辨析：

> 夫古者天地顺而四时当，民有德而五谷昌，疾疢不作而无妖祥，此之谓大当。然后圣人作为父子君臣，以为纪纲。纪纲既正，天下大定，天下大定，然后正六律、和五声、弦歌诗颂，此之谓德音，德音之谓“乐”。

而“郑卫之音”，即“溺音”：

> 郑音好滥淫志。宋音燕女溺志。卫音趋数烦志。齐音敖辟乔志。此四者，皆淫于色而害于德，是以祭祀弗用也。

原来《乐记》评判音乐的标准是以“庙堂”之上、以正纪纲的“严肃音乐”为唯一尺度的，所以它要求音乐能够“示后世有尊卑长幼之序”，使“官序贵贱各得其宜也”。我们今天当然无从体会“郑卫之音”的具体音调、旋律究竟为何，但能够判定的是它决非“庙堂音乐”，不是“雅颂”之列，倒很可能是民间的“俗音乐”。

正如《乐记》所说，“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。”人都有“音乐”的欣赏本能，也有创作“音乐”的欲望和能力，作为宫廷的“音乐”在内容、音调和演奏诸方面都有严格明确的规定，那是因为它的“功能”被限定在“别贵贱”的方面，不得不如此。反之，在民间，普通百姓在日常生活中随时都会“有感而发”、“缘情而生”，不论是对着蓝天，还是黄土高坡，放开嗓门，可以是歌，也可以是舞，是并没有多少“庙堂音乐”的禁忌的。《诗经》中的“国风”证明当时各地“民歌俗舞”之盛足以使当位者不得不留心，并且还启发他们从中去体察“民声”。魏文侯自称听“雅乐”就怕睡觉，听“俗乐”“则不知倦”，

说明"俗乐"对"人"的精神感染力要强烈得多。这种强烈并非是类同于"雅乐"的"化人也深"的性质,也就是说,"俗乐"不带有"政教"的因素,更多的是"娱情",使人情绪轻松,精神有所解脱。也许正因为有此特点,所以它没有限制,可以让歌者舞者近乎"随心所欲",套用《乐记》所言:

> 故歌之为言也,长言之也。说之故言之,言之不足故长言之,长言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足,故不知手之舞之,足之蹈之也。

毫无疑问,"俗乐"——所谓"郑卫之音"——的发达对"雅乐"的实际影响力是有威胁的,《乐记》突出"雅乐",贬抑"俗乐"也是很自然的了。

《乐记》的诞生标志着音乐艺术在理论上的相对成熟。

"物极必反",老子和庄子是否定"音乐",也否定"艺术"的,但是,他们在否定的论述中却"歪打正着"地触及到了艺术的某些规律性问题。

首先,老子提出了"美"的相对性,有"恶"才有"美",他的本意自然在否定"美"的存在价值:因为有恶才有美,所以"美"是无所谓"存在"与否的。他又说:"五色令人目盲,五音令人耳聋"(《老子·十二章》);"大音希声,大象无形"(《老子·四十一章》),"大巧若拙,大辩若讷"(《老子·四十五章》)。前者是指出"物欲"过度使人的"感官"不得安定和正常,后者则喻真正的"大道"不是以具体的"形"来展现的。从"艺术"的角度思考这些见解,它们倒是点出了艺术创作与欣赏的"境界"特色,即艺术贵在"自然",以"无"胜"有"。最可体现他的这一见解的是"涤除玄鉴,能无疵乎"(《老子·十章》)的一段议论。

需要说明的是,一般注家都把"玄鉴"分开理解,把"玄"说成是"道","鉴"说成是"观照"。整句意思就解释为"对'道'的观

照”了。

与出土实物相参照,“玄鉴”就是俗称“黑漆古”(国外称“中国黑镜”)的铜镜。《淮南子·修务》云:“诚得清明之士,执玄鉴于心。照物明白,不为古今易意”。《陆士龙集》卷三也有句:“明明大象,玄鉴照微。”都把“玄鉴”作一个词汇应用,并且分明是说它是一面精良的“镜子”。事实上,古代铜镜中的“黑漆古”在地下埋藏千年之久,出土时也毫无锈斑,依然光洁如新,可鉴毫发,在古代属上乘的佳镜。老子的“涤除玄鉴,能无疵乎”的语意就是:洗涤清扫明亮洁净的“黑镜”,就能做到一尘不染了吗?这是用反诘的语气强调:“玄鉴”光照毛发,正是因为表面洁净无疵瑕,倘若要来“涤除”,则说明它已经有了“疵瑕”,表面不是洁净的了,它也不成其为“玄鉴”。所以老子说:“能无疵乎?”意思是:能是无疵的吗?

这一段命题倒和唐代禅宗神秀和慧能的偈句立意有点相类。神秀的偈句是:“身是菩提树,心如明镜台;时时勤拂拭,莫使有尘埃。”这个立意可说就是用“涤除”的方法来保持“玄鉴”之洁。慧能的偈句是:“身非菩提树,明镜亦非台;本来无一物,何处有尘埃?”在追求自身修养的要求上,慧能是“取法乎上”,其主旨和老子“能无疵乎”倒是相近。因为老子强调自身修养的方法也是取法乎上,即“无为”式的修养,“自然而然”的修养,而不是每时每刻都在提醒自己对于“道”的“观照”。因为在他看来,如果一个人分分秒秒都在注意到自己内在的修养,那么事实上他在每一时刻都是虚假的,都是最缺少“修养”的。同样的道理,如果一个人时刻提醒自己对“道”的“观照”,就证明他事实上和“道”总是存在一段距离,他和“道”之间就有一条难以逾越的鸿沟。正因为不断强调“道”,才永远不能融会于“道”之中,因为“强调”总是人为的,而“道”是“法自然”的。

从艺术和审美的角度来看,“涤除玄鉴,能无疵乎”表现了老子对审美主体,即“人”的内心修养方式提出了一个“形而上”的要求,这个“形而上”的要求却是通过“形而下”的“营魄”、“婴儿”、“玄鉴”、“民”、“国”、“天门”、“四方”等例证来阐述的。“营魄”一般释为“魂魄”,魂为“动以营身”,魄为“静以镇形”(《内观经》),这两种本是对立的“动”、“静”状态,仅仅“抱一”,就是溶为一物而不是分离状的吗?“专气致柔”的主观努力,就能成为“婴儿”一样的无知无欲吗?感官和外界接触不断,能不心动吗?要通晓四方,无所不知,能不耗费心血吗?在老子看来,“鸡犬之声相闻,民至老死,不相往来”(《老子·八十章》)是理想的环境。人的努力越大,适得其反的程度也越大,“其出弥远,其知弥少”。足不出户,就要知晓天下事理的变化,不必向窗外张望,就能了解自然的运行规律。所以,老子推重的是“圣人不行而知,不见而明,不为而成”。从这种直观的内省要求来说,和慧能的偈句展示的境界是颇为近似的。质言之,老子强调的“人”的内心修养要达到理想的层次高度,必须“自然”。如《老子·十六章》所说:

> 知常容,容乃公,公乃全,全乃天,天乃道,道乃久,没身不殆。

意思是说:了解常道才能无所不包容,无所不包容就能坦然,坦然就能无不周全,无不周全就能符合自然,才能合乎“道”,体道而行就能长久,终身不被侵害。可见,一个人首先要顺乎“自然”,然后才谈得上进乎“道”,也就是对“道”的观照。

“自然”的反面是虚假、造作,在艺术审美方面看正是不可取的。但艺术创作和艺术作品毕竟不是直观的内心参悟,没有一件艺术作品不是“人工”、“人力”的结果。艺术家又总是竭力使自己的作品不显现出这种“人工”的痕迹,所谓避免“火气”。在他们眼中,“人工斧凿痕”最为不“美”。而“清水出芙蓉,天然去雕饰”,

“天衣无缝”在艺术审美上之所以推为上乘，也正因为“自然”而已。

艺术家和哲学家在对艺术作品的审美上的要求并不一致。在艺术家来说，创作了一件“肇自然之性，成造化之功”的作品，他的整个身心都在这个创作过程中得到陶冶，精神境 界在这个过程中也得到净滤，从而获得极大的心理满足。哲学家在这样的作品面前却能感悟出“大音希声”的真谛所在。我们在“涤除玄鉴”中理解到关于“自然”的直观内省的修养要求，自有它哲学上的意义，但也可以看作是后世艺术审美中“平淡自然”的艺术境界的滥觞。尽管老子本人并非持此立场，但这些审美尺度在他的某些哲学命题中已经育下了胚胎，也是显而易见的事实。

庄子也是否认“美”的思想家，也是崇尚“自然之道”的。他比起老子来，对“美”的区分似乎更为细致一些，例如：他把“天地”、“自然”归之为“大美”，能够明白“大美”者才可以“语大理”。他在《秋水》中以河伯为例，证明了一个人（审美主体）的阅历和他的审美眼界大有关联，并且“审美”的最终落点又不在具体对象上，而有所转移，是所谓“启迪”、“体悟”和“联想”。河伯未见世面前“以天下之美尽在己”，待见到大海又有感受，望洋兴叹。最后才是“夏虫不可以语冰者，笃于时也；曲士不可以语于道者，束于教也。今尔出于崖涘，观于大海，乃知尔丑。尔将可与语大理矣。”

从“大美”又引发出“天乐、人乐、至乐”的三个审美层次。他认为“天道运而无所积”，“天道”是处于“无为”状态下的“自然而然”的运行。所以“静而圣，动而王，无为也而尊，朴素而天下莫能与之争美。夫明白于天地之德者，此之谓大本大宗，与天和者也；所以均调天下，与人和者也。与人和者，谓之人乐；与天和者，谓之天乐。”但这两种“乐”都还有累于“形”，庄子认为还不是最理想的境界，“吾以无为诚乐矣，又俗之所大苦也。故曰：‘至乐无

乐，至誉无誉。’”(《庄子·至乐》)原来他最推尚的“乐”是不依赖于“形”、“色”、“声”的，因为“声”、“色”、“形”、“味”都只能使人失性：“一曰五色乱目，使目不明；二曰五声乱耳，使耳不聪；三曰五臭熏鼻，困惾中颡；四曰五味浊口，使口厉爽；五曰趣舍滑心，使性飞扬。此五者，皆生之害也。”(《庄子·天地》)换言之：“自然而然”的“乐”才是真正的“乐”，“自然而然”的“美”才是真“美”。

庄子在客观上也论证了“技”与“道”的关系，艺术是含有“技”的因素的，也可以说，“技”是艺术的基础和前提。娴熟的技艺是可以“进乎道”的，他以“梓庆削木为鐻”论证“忘吾有四肢形体”；以“庖丁解牛”的“目无全牛”论证“以神遇而不以目视”的精于技艺的深度，阐述“道”的观照。也就是说，“技艺”作为一门“器”，达到出神入化境地之时，也就是得“道”之日。在艺术境界说上似乎比老子更进一步“细化”了。

第四章

深沉宏大的汉风

秦代虽然能扫平六国，一统天下，但国祚太短。汉高祖刘邦起自草莽，斩蛇起事，代秦而立，从此有425年的历史，不但奠定了“汉族”在中国历史上的地位，而且也确立了“汉文化”的基本框架，在艺术思想上也因为艺术实践本身的拓展和深化，有诸多新的发明。

第一节　修身正性的琴论

汉代正统的主流艺术思想仍然恪守着先秦诸子所公认的“政教功能”，把“庙堂之乐”视作艺术之楷模，司马迁以正统儒学代表的身分继续着先圣先贤们的“正乐”、“邪音”的音乐观：

> 故云《雅》、《颂》之音理而民正，嘄噭之声兴而士奋，郑卫之曲动而心淫。（《史记·乐书》）

他仍然坚持“音乐”的“政教”性质：

> 夫上古明王举乐者，非以娱心自乐，快意恣欲，将欲为治也。正教者皆始于音，音正而行正。故音乐者，所以动荡

血脉，通流精神而和正心也。(《史记·乐书》)

司马迁认为"音乐"的第一要义不是"娱心自乐"，乃是为了顺应"政教"之需，所以以《雅》、《颂》为标准，以"正心"为目的。这一看法同样也是汉代正统的"礼乐"观，刘安认为"《雅》、《颂》之声，皆发于词，本于情。故君臣以睦，父子以亲"(《淮南子·泰族训》)。那些"怨思声"，虽然也是有感而发，颇能动人，但不可以入宗庙之乐：

赵王迁流于房陵，思故乡，作为山水之讴，闻者莫不殒涕。荆轲西刺秦王，高渐离宋意为击筑而歌于易水之上，闻者莫不瞋目裂眦，发植穿冠。因以此声为乐而入宗庙，岂古之所谓乐哉"！(《淮南子·泰族训》)

因为这一类音乐，取的是"怨思之声"，"闻其音者，不淫则悲，淫则乱男女之辨，悲则感怨思之气，岂所谓乐哉"，所以不符合"先王"制乐之道，当然是无益于君子修身正性的修养目标，《泰族训》结论十分明确：

故事不本于道德者，不可以为仪；言不合乎先王者，不可以为道；音不调乎《雅》、《颂》者，不可以为乐。

汉人已经流行"天人合一"的观念，所谓"天人合一"，就是把人世间的社会尊卑、贵贱关系与天象中的日月星辰关系相互比附对应起来，然后从对天象的具体变化的观察中来预测人世间的"人事"变化，司马迁《史记·天官书》中有大量的记载。可以说，汉人的思维方式中渐渐也形成一种类同于"天人合一"观念的"比附"方法，"比附"的目的，是为了把"乐"与君子的"修性正身"要求固定化，如扬雄说：

或问：交五声十二律也，或雅或郑，何也？曰：中正则雅，多哇则郑。请问本？曰：黄钟以生之，中正以平之，确乎郑卫不能入也。(《法言·吾子》)

或曰：君子听声乎？曰：君子惟正之听；荒乎淫，拂乎正，沈而乐者，君子弗听也。（《法言·寡见》）

刘向也说："凡从外入者，莫深于声音，变人最极，故圣人因而成之以德，曰：乐。"（《说苑·修文》）

王充认为：

乐能乱阴阳，则亦能调阴阳也。王者何须修身正行，扩施善政？使鼓调阴阳之曲，和气自至，太平自立矣。（《论衡·感虚篇》）

由此可见，把《雅》、《颂》之乐推尊到至高无上的地位，并由此作为音乐的最高典范，强烈表示君子在"音乐"熏陶下修身正行的"审美价值"，不但是统治阶层的音乐观，而且在当时的士夫文人阶层中也是一种共识。

司马迁以他的"天人合一"思维方式对传统的乐器——琴，提出了"比附"的议论：

琴长八尺一寸，正度也。弦大者为宫，而居中央，君也。商张右傍，其余大小相次，不失其次序，则君臣之位正矣。（《史记·乐书》）

由此他又引申出具体的音调给人以特定的联想：

故闻宫音，使人温舒而广大；闻商音，使人方正而好义；闻角音，使人恻隐而爱人，闻徵音，使人乐善而好施；闻羽音，使人整齐而好礼。（《史记·乐书》）

可以说，在把"雅乐"神圣化方面，至此是达到一个新顶点。实际上，在汉代，"雅乐"始终被推重在最尊贵的地位上，而"琴"又是乐器中最被推重的"器"，它的演奏艺术功能也同样被"神圣化"了，刘向著《琴说》，称：

凡鼓琴，有七例：一曰明德，二曰感鬼神，三曰美风俗，四曰妙心察，五曰制声调，六曰流文雅，七曰善传授。

琴作为一种乐器竟能负此大任，似不可思议，原因何在呢？细究起来，似乎和当时尚“南音”而鄙“北音”的欣赏习惯有关。

众所周知，秦始皇统一中国之后，曾大力推行“车同轨”、“书同文”的政策，虽然秦国历史不长，但它实施的政策却在客观上大有利于国内各地的经济、文化的交流。在六国纷争的时代，楚国的文化艺术水平是最高的，屈原和他的作品在文学史上的地位不必说了，就是从出土实物上看，战国时期的两张帛画均出土在长沙，曾侯乙墓的漆棺，以及彩色透雕漆屏，造型诡异、色彩斑斓的镇墓兽都是当时首屈一指的时代代表作。最负盛名的音乐家俞伯牙、钟子期都是楚人，《淮南子·修务》云：“钟子期死，而伯牙绝弦破琴，知世莫赏也。”注云：伯牙，楚人。汉高祖刘邦好楚音、楚舞，项羽被困垓下，“四面楚歌”。可以推想，从秦到汉，楚文化的影响事实上已覆盖全国绝大部分。从音调发声特点说，南音相对柔润，北音相对激越。汉人崇南音而鄙北音，刘向借孔子的话说：

> 夫先王之制音也，奏中声为中节，流入于南不归于北；南者生育之乡，北者杀伐之域。故君子执中以为本，务生以为基；故其音温和而居中，以象生育之气。（《说苑·修文》）

俞伯牙鼓琴，能寓高山流水之志，是南音在“琴操”上的成就，琴在南音上能有“寓志”的突破也促使“琴”享有的声誉非凡。但这都是“琴”地位奠定的外部环境条件。决定它的地位的还在于“琴”在“心声”上的传达作用，即上述刘向《琴说》七例之四：“妙心察”。“妙心察”就是委婉表达或体察内心情感之意。刘向《说苑》卷一九：

> 子夏三年之丧毕，见于孔子，孔子与之琴，使之弦。援琴而弦，衎衎而乐。作而曰：先王制礼，不敢不及也。子曰：君子也。……

闵子骞三年之丧毕，见于孔子，孔子与之琴，使之弦。援琴而弦，切切而悲。作而曰：先王制礼，不敢过也。孔子曰：君子也。子贡问曰：闵子哀不尽，子曰：君子也，子夏哀已尽，子曰：君子也，赐也惑。敢问何谓？孔子曰：闵子哀未尽，能断之以礼，故曰君子也。子夏哀已尽，能引而致之，故曰君子也。夫三年之丧，固优者之所屈，劣者之所勉。

“衎衎”，是和乐的样子，《易·渐卦》：鸿渐于磐，饮食衎衎。“切切”，即萧瑟之状。孔子从琴声中能够准确体察到两人内心感受的不同，固然是孔子本人对音乐的造诣所致，反过来，也能由此看出琴确乎能反映出“君子”的内心感情变化。在汉代“天人”观念中，琴与黄钟的“地位”关系，也排定为“君子”和“王者”的次序，“琴”是君子寄寓情思的最恰当的乐器，所谓“琴心”之说由是而生。古代君子随身之物中“琴剑”最具身份和品格，儒侠之风在汉代盛行不衰，“琴”与“剑”就是一个标志。

也许正因为汉人对“琴”的器重甚大，因之而对音乐的“感人”现象就有了更进一层的了解。“乐”之所以能给人（审美主体）以“悲”、“戚”、“喜”、“乐”等等不同的艺术感受，并不完全在于音乐本身的曲调节奏、旋律为何。很重要的一个前提是欣赏者的“心情”、“心境”在当时的状态怎样，这决定能不能与他面对的音乐节奏、旋律相投合，这就是桓谭在《新论·琴道》中举孟尝君请雍门周鼓琴的例子。孟尝君先请求雍门周鼓琴，要求是能使自己“悲”。雍门周却自认为做不到，“虽有善鼓琴，未能动足下也”。理由是：

臣之所能令悲者，先贵而后贱，昔富而今贫，摈压穷巷，不交四邻；不若身材高妙，怀质抱真，逢谗罹谮、怨结而不得信；不若交欢而结爱，无怨而生离，远赴绝国，无相见期；不若幼无父母，壮无妻儿，出以野泽为邻，入用掘穴为家，困于

朝夕，无所假贷。若此人者，但闻飞鸟之号，秋风鸣条，则伤心矣，臣一为之援琴而长太息，未有不凄恻而涕泣者也。

原来并非是雍门周没有足以使之“悲”的鼓琴技艺，而是“审美主体”内心先要有足以能够被琴声感动的条件，这个条件就是“审美主体”的生活阅历，以及在此阅历基础上的感情“创伤”。相对而言，孟尝君“居则广厦高堂”，“倡优在前，谀谄侍侧，扬激楚，舞郑妾，流声以娱耳，练色以淫目，水戏则舫龙舟，建羽旗，鼓钓乎不测之渊。野游则登平原，驰广囿，强弩下高鸟，勇士格猛兽，置酒娱乐，沈醉忘归”。[1] 可谓“声色犬马”，意兴不足。在这样的生活环境下，如何能去体察到完全相反的音乐境界呢？所以雍门周不得不“调整”孟尝君的“心理状态”，他历数孟尝君历史上的失误之事，归结为“有识之士，莫不为足下寒心”。以此使孟尝君有所悚然。紧接着又提出“天道不常盛，寒暑更进退”的警告，提醒孟尝君认识到百年之后的状况：

千秋万岁之后，宗庙必不血食。高台既已倾，曲池又已平，坟墓生荆棘，狐狸穴其中。游儿牧竖，踯躅其足而歌其上，曰：“孟尝君之尊贵，亦犹若是乎？”[2]

如此一来，“于是孟尝君喟然太息，涕泪承睫而未下。雍门周引琴而鼓之，徐动宫徵，叩角羽，终而成曲。孟尝君遂歔欷而就之曰：‘先生鼓琴，令文立若亡国之人也。’”[3]

例子举的是战国时期的故事，但可以窥见汉人的艺术认识中对“审美主体”的“阅历”作用又深入到由此产生的“情感反映”的层次。即有无阅历固是欣赏艺术、创作艺术的重要条件，但有阅历者未必都有“情感”的呼应，而能有“情感”的呼应者，所具有

①②③ 引见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第117页。

的深度又有差异。其次，比起前代来说，汉人意识到艺术创作和艺术欣赏在进行之前，都有一个心理感情的“调节”环节，雍门周历数孟尝君的过去和未来，其目的就是把他从目前的“自我感觉”极为安逸的状态中拉出来，清醒认识到自己的“危机”所在。特别是用百年之后宗庙不血食这一基本事实重重地打击了他作为贵族特有的宗法感情，才使之具备了能够为“乐”所“动”的条件。客观上说，也反映了汉人对音乐心理重要性的新知，为音乐艺术的理论认识提供了新内容。

第二节　“心画”的书法艺术观

汉代艺术实践的领域有了大大的拓展，在此基础上，艺术思想的容量也大为丰富，首先在书法艺术上有了新的见解。

秦始皇统一六国后推行“书同文”政策，以秦小篆为官方文字。据说秦代立碑，书者便是丞相李斯，因为当时立碑全是“政府行为”，书体当然要求端庄雅正，李斯小篆的特点也在于此。

小篆成为官方文字，但它的间架结构、运笔规范限制了书写速度。于是在公务繁忙的政府下层吏员中渐渐产生出一种改篆书弯曲笔画为直笔的写法，所谓“解散”篆体中带弧度的弯曲结构，以平直结构为主。并且由于主要在下层吏员和民间流行，就称之为“隶书”。汉代人当时也称之为“隶草”，赵壹《非草书》中说：“盖秦之末，刑峻网密，官书烦冗，战攻并作，军书交驰，羽檄纷飞，故为隶草。趋急速耳，示简易之指，非圣人之业也。”这指出了它的实用特点，且流行在下层官吏文书中，“非圣人之业”，即不可能有与秦的小篆同日而语的地位。隶书的流行，使篆书的影响缩小了，更重要的是隶书因为结构笔画的改变，也就从根本上突破了中国文字的造字本意，使文字和原来的表示对象完全脱

节，而成为一种纯粹的符号。

但是，作为符号却贯穿了“笔法”的要素，作为整篇文字又有“章法”的要求在内，这就使书法成为一门“形式”最为纯粹的艺术。

今天看到的汉代隶书，有两种不同的形式。一种是流传有绪的“汉碑”，即先由书家书写，然后再刻镌在石碑上，著名的汉碑有《樊敏碑》、《石门颂》、《张迁碑》、《礼器碑》、《熹平石经》等。这些汉碑虽然同属隶书体，但结构、笔法各有特点，或朴茂雄强，或方正挺劲，或法度严谨，或舒展开朗。但它们共同的一个特点是都要经过石工的雕刻工艺，因此在笔法上也都掺入了石刻工艺的形式特点。中国石刻文字历来都是两刀完成一笔画，刻石过程是先尽同一方向笔画凿刻，因此不一定按照书写的笔顺进行，刀刻之处，轮廓必然挺坚干练。就书法的纯粹的“写”意而言，是多少已经带有不少“金石味”了。

最能体现汉代隶书艺术意味的是其另一种形式，即直接书写在竹、木简和绢帛上的作品，可见到的有《流沙坠简》、《居延汉简》、《武威医简》以及长沙马王堆《德道经》帛书等。这些汉简都是当时名不见经传的社会下层吏员书写，简牍本身较窄，因为装钉的缘故，每枚简片书写字数有限，而且也有一定的格式，从中可以看出书写者的意绪表现，即艺术的意味所在。

隶书在笔法上因为规范的缘故，用笔有相应的要求。诸如横画在起笔之时要作回锋处理，使起笔横端呈圆形，或方形，收尾处笔力稍重下压后挑出，使笔锋上挑；竖画起笔也有回锋要求，收笔时也要略作回锋，使笔锋藏起。因为笔画起笔时都有藏锋、回锋的要求，所以用笔较为含蓄。在整个单字的间架上，只能有一笔左右挑出，不能每一横画或每一撇、一捺都挑起。这种结构的规定本身是在长期的书写过程中逐渐形成的，成为隶书的一

种程式。从艺术角度看，汉隶追求笔画的左右匀齐相对，笔画结构相对紧凑于中间，以左右撇捺拉开单字的体积，就反映了汉人对隶书审美的基本要求是稳健和疏朗。因此，上述汉碑中不论是以朴茂雄强见长，还是以法度严谨著称，或者是其他何种特点，作为其基本的形式风格而言，仍然是稳健和疏朗。

相较之下，汉人的简牍、帛书就带有更多的书写者个人的艺术风格倾向了。

细审汉简、帛书的书写用笔，它的起落笔并不按照严格的用笔规范进行。下笔即出，基本上并不作回锋处理。横画收尾处一般不着意挑起，只是渐起收笔，竖画起笔和收笔也没有藏锋、回锋的着意处理。总体的运笔感受是轻松随意。整个字的结构有欹正的趋势，字体显得灵活飞动又拙朴大方。

简册木牍尺寸有限、字体较小，在章法上要考虑到字距、行距的适当比例，相对来讲，横竖笔画的处理都在左右匀称的规矩尺度内运笔，笔法追求的是“流畅”之“美”。如“天凤元年”版书竖三行，右二行均七字，左一行四字，在这有限的平面中，横向单字基本相称，而结构间架布白也匀等，整体章法已是疏朗有致。而书者把末一行即左行最后一字“簿”的倒数第二笔的“寸”字竖勾拉长，与右二行的末两字空间相齐，同时加大压力左撇出，使这一个字的结体发生变化。很明显，任何一位有书法创作经验的人都可以体会出，当书写者在处理这最后一个“簿”字时，在笔法上要从前面书写过程中的规矩尺度里“解放”出来。如果说前面书写追求的是“流畅”之美，此时却要显现“潇洒”之美，也就是在这一直竖下拉然后紧接左撇之时，充分体现出书法的“艺术意味”，这个意味此时就是兴致所至，随意挥洒，而皆从心出。

同样，我们在《居延汉简》的“建昭二年”册中，可以看到“建昭二年”的“年”字一竖被加强夸张，而且笔力在拉长过程中逐渐

加重，最后提起时既不回锋，也不藏锋，笔画末端呈现"飞白"状，更是十足反映出书写者"其意洋洋"的"艺术情趣"所在。相比之下，长沙马王堆出土《老子》帛书，因为是贵族陪葬之物，书写就较为规矩，但从字里行间也不难体会出书写者运笔过程中的压力富于节奏的变化，字体间架疏密呼应。乙本《老子》拙朴而有稚趣，富于装饰的形式之美；甲本《老子》则朴质而疏朗，生拙而自然，富于率意之美。

汉人在秦隶基础上把隶书发展到登峰造极的地步。"艺术"的"自由挥洒"在小篆之后第一次被人们领略到它的情趣，汉代擅长书法的人也越来越多了。西汉丞相萧何制定汉律时甚至规定选用史官要考核"书法"，他本人对书法也相当有研究，擅长题额大字。而有所题时，也并不轻易下笔，思考揣摩相当长时间才动笔。在史书上能留下姓名的擅书者还有不少，这说明书法在汉代不但是实用的工具，而且也成为能够被独立欣赏的艺术品。据载，萧何为前殿题字之后，"观者如流水"，说明了"欣赏"风气之盛。反过来，由于人们已经具备了对"书法"欣赏的习惯，作为实用的工具也就力求能够被欣赏。所以书法一道已经较之音乐而带有更多的书写者个人的"艺术"表现因素。它的"艺术语言"最为抽象，完全是以点、横、竖、撇、捺、勾等"形式"的组织，以"单字"间架为基本单位而完成整个作品的章法。并且，自始至终都要以"笔法"贯穿其中，而"笔法"的态势，完全取决于书写者的腕、指与笔毫之间的配合。也因此可以说，"书法"是最能表现书写者的"艺术情趣"和"艺术品位"的艺术。大概正是因为汉人从相对严谨的小篆书写中解脱出来，体悟到了行笔相对自由轻松的隶书在书写和章法欣赏上的艺术情趣，所以在汉代，新的书写字体一时竟有多种，隶书之外，又有章草、今草。按照《宣和书谱》的意见，甚至"自隶法扫地而真几于拘，草几于放，介乎两者

间行书有焉。于是兼真则谓之真行，兼草则谓之行书。爰自东汉之末有颖川刘德升者实为此体，而其法盖贵简易，相间流行，故谓之行书"。按王国维的说法，则楷书之滥觞也产生在汉代。总之，汉代隶书大盛带来一系列的书体变化，实际上就是书法艺术有了极大的实践空间，正是有了这样的基础，汉代对书法艺术的认识有了新意，据传东汉书法家、文学家、音乐家蔡邕有《笔论》，提出：

> 夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神采，如对至尊，则无不善矣。

艺术创作首先要"不拘束"，书法亦不例外，"随意所适"就是不受常礼约束，按照自已的习惯，颇有一点庄子所谓"解衣磅礴"的意味。而"默坐静思"，一则是指对书写内容的体会，一则是对章法结构的构思。在前者，是对内容体会而落实到一种对"气"的感受之中，所谓"气"的感受，也可以说是一种精神境界的表现形式，如书写内容本身给人以"奔放"的"豪迈之气"，或者是"含蓄委婉"的"幽怨之情"，或者是轻快明丽的"潇洒之状"，或者是庄重肃朴的"泱泱大气"。综而言之，都是要专心致意之后才能有所得。这是书法艺术之所以能够"艺术"的先决条件。在具体书写时，蔡邕提出：

> 为书之体，须入其形，若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有可象者，方得谓之书矣。（《笔论》）

正因为在书写之前，有一个"沉密神采"的构思和"酝酿情绪"的阶段，所以临下笔时才能心手相应，不期然而然，如"虫食木叶"那样自然可观。

书法的境界追求在"自然"，由此又暗合了汉人的"阴阳"观

念，传蔡邕作《九势》说，归纳出九种简架结构和用笔法则，而总其前提就是：

> 夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣。藏头护尾，力在字中，下笔用力，肌肤之丽。故曰：势来不可止、势去不可遏，惟笔软则奇怪生焉。

可知"书法"已经被认为是最契合于"阴阳"、"自然"的艺术。"自然"是不受人为制约和俗务影响的，书法之"书"也就被理解为"书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之"(《笔论》)。书法是要体现作者"心绪"的艺术，但作者生活在现实社会中，必然要受到各种干扰，书法要求"先散怀抱"，就是要把"心绪"从尘世中解脱出来，让"心"和"自然"相通。在汉人看来，这也就是只有圣人君子才能做到的，"惟圣人得言之解，得书之体"。"故言，心声也；书，心画也；声画形，君子小人见矣。声画者，君子小人之所以动情乎"(扬雄《扬子法言・问神》)。可见，汉人对书法艺术的见解不但有一般的作为基本技法方面的"九势"之说，更有一种对书法作为一门艺术不可缺少的本质认识，即"书为心声"的见解，而这一见解是基于已经蔚为大观的汉代书法实践成就之上，而不是这一见解造就了汉代书法的特色。

当然，我们也应当看到，在汉代仍有一些恪守传统的实用观点的人对新兴的书体采取严厉的批评态度。当汉代草书渐起之后，社会上以草书为学习对象的青年渐多，上计吏赵壹作《非草书》批评这股风气。赵壹身为上计吏，即政府统计财物的吏员，于书法是在行的，当然也可以推断出因工作之故，其书法应当是属于严谨规范的一路。那么对新兴草书的不满也是事出有因的了。

赵壹以实用的眼光来看待草书，他认为：

> 且草书之人，盖伎艺之细者耳。乡邑不以此较能，朝廷不以此科吏，博士不以此讲试，四科不以此求备，征聘不问

此意，考绩不课此字。善既不达于政，而拙无损于治，推斯言之，岂不细哉！（《法书要录》）卷一）

简言之，“草书”是无用的。赵壹的话并不错误，在“实用”方面，“草书”既不有利于入仕，也不利于谋生。但“草书”作为一门独立的艺术，它又自有“实用”之外的价值，这是赵壹所不能理解的，也因此难怪他指责作草书者“今反难而迟”了。

第三节　汉画实践和“放意相物”

汉代以前，真正的绘画如凤毛麟角，战国的帛画是丧葬工艺的作品，屈原《天问》面对的是王室家庙中的壁画。到了汉代，由于社会流行“厚葬”之风而造成大量的画像石和画像砖。画像石、砖有构图、有情节、有主题，特别是留存在地面的享堂中的画像石本身就是留给普通平民、“牧牛羊诸童子”“入得堂来”进行欣赏的。所以，汉画像石、砖，即“汉画”的主要对象已经初步具有“绘画”的性质，从中可以体会到汉代平民社会对绘画艺术的特殊认识。

汉画像石的作者都是民间工匠，在画像石上留下姓名的人数不多，有名的工匠有山东嘉祥的卫改，作品数量最多，武氏祠堂均是他的杰作。此外，还有高平、王坚等，也都在山东地区活动。从作品风格看，武氏祠的画像石具有深沉雄放的特色，堪称汉代画像石艺术的代表。

汉代平民社会认识到绘画艺术应该反映社会生活，所以画像石、砖中有大量的现实经济生活场景、情节的题材；绘画艺术还应该反映社会的思想和社会道德，于是汉画像石、砖中也有大量的先圣先贤、按“五行”终始关系的历代帝王形象和忠臣义士、孝子节妇的故事；绘画艺术还应该表现上天的旨意，于是画像石

中有大量的天象图、祥瑞图，等等。总之，汉人平时的现实生活和思想意识中的“天人”观念都是绘画艺术最热衷的表现题材。

汉人在绘画艺术中还体现出他们对“绘画语言”中特有的“夸张”手法的肯定。这就是在平面的二度空间中也可以去表现三度的感受。徐州九女墩出土的汉“侍者”画像石中的一位侍者头部刻着两只鼻子，就是试图表现同一个人的正面和侧面的形象。说明了汉代平民也具有不拘常理的心胸，对这种近世西方才出现的“现代派”表现手法早就予以认可，并且在实际中也能进行“欣赏”。

武氏祠中有一幅“荆轲刺秦王”画像石，画面正中是秦宫立柱，秦皇绕柱而走，荆轲投匕首中柱，两名武士已抱持着他，他则双手高举作挣斗状。卫改特意夸张了他头上的长发，使之斜上举出，刻画出“怒发上冲冠”的侠士肝胆。显然，这种充满激情的形象塑造手法也是深受社会欢迎，能够被欣赏的。

汉画石中还常常出现表现生活情趣的题材，这些题材一般并非在画像石整体主题之内，而都是创作者自己的独立构思，因而更有普遍的意义。例如山东宋山出土画像石中有一块卫改所作“宴客”的场面，画面正中的厅堂建筑是画面中心，是主客双方宴饮的场所。厅堂右侧之外的立柱和一棵大树之间有一匹马，作后退畏缩状，它的前面有一只曲颈低首的鹅正作叨啮的态势。这幅生活中的小细节被卫改捕捉住，并且组织到这不大的画幅中，使画面生意盎然，显得活泼有趣味。另一幅表现一般士人生活情趣的连环画式的画像石出土在徐州地区。全石自上至下分四列画面。第一列左方一人面对右方三人，从他前倾的上身动作来看，似乎急切地要把自己知道的什么有趣的事情告诉另三人。絮絮叨叨，神情专注，三人终于被他娓娓动听的言辞打动。于是出现第二列的四人同行，近似一律的身躯微向前倾，碎步趋行。那

种对某种事情抱着极大的兴趣、急欲一睹为快的内心心情已经跃然出现于眼前。第三列点明主题：原来是习武对打。“武打”在汉代崇尚侠义的环境中是被认可和崇扬的。画面中的四位士人年纪尚轻，涉世不深，自然免不了喜欢看看“热闹”。最后一列是双方作别，虽说分别时作揖为礼是通行的礼节，但精彩的场面已经看过了，这三位在心满意足之余对报信和邀请者还是带有感谢之情的。画面的四位士人在动态塑造上强调了“士人”外表的“申申如也”的循规蹈矩的文弱特点，但从那前倾的上身、首和前拱的双手，以及四人一字排开的鱼贯而行之状，还是十分含蓄地把士君子“思热闹如渴”的内心世界表露得十分充分，耐人寻味。因此，再看他们作别时的屈膝拱手的动态，就特别感觉到一种近似稚拙的可爱。

动态和细节是相互联系的一个整体，而动态的夸张并不是一味的加大动作的幅度，汉画中常见的抛丸、舞蹈中的长袖、陆博中的手势，都可以是动态的主要部分，也可以作为细节来加以突出。同样，士人君子的一个作揖、一个屈膝，也都可以作为真实的细节而令形象精神倍出，达到意味不尽的境界。然而，夸张的动态塑造成功与否并不完全取决于动态本身，关键在于符合人物自身的身份和构图情节的需要。

因此，我们从汉画现存作品的分析中，可以认为汉人对绘画艺术的体会已经相当深入，对绘画艺术创作的规律也有相当成熟的认识，这对绘画艺术的真正独立必将起着促进的作用。

在汉代文献中，也可以看到这种认识是有绘画实践为依据的，譬如：

明月之光，可以远望，而不可以细书；甚雾之朝，可以细书，而不可以远望寻常之外。画者谨毛而失貌，射者仪小而遗大。（《淮南子·说林训》）

所谓“画者谨毛而失貌”，是强调绘画不能只构于细部而不顾及整体大局，显然这是绘画的“经验之谈”。还有：

画西施之面，美而不可说；规孟贲之目，大而不可畏；君形者亡焉。（《淮南子·说林训》）

“君形者”，可以理解为“精神”，这一段话表示了“形”与“神”的统一与否问题乃是绘画的核心问题，也说明了“形”和“神”之间并没有肯定的关系，即画出“形”未必等于就同时具备了“神”。和音乐一样，有了音节，也未必就一定能感动人：

使但吹竽，使工厌窍，虽中节而不可听，无其君形者也。（《淮南子·说林训》）

我们再来联系卫改创作的汉画像石，似乎更可以看出：这种追求“形”与“神”的统一，更重视“神”的刻画作用，在具体的绘画作品中是被身体力行实践着的对象。卫改而外，更多的画像石、砖的人物形象不但都是有完整的动态轮廓，而且在举手投足之中都透发出一股雄浑朴质的气质，也就是一种“神”的体现。当然，这里又要牵涉到创作者本人对表现对象的“精神”感悟能力如何，而创作者要能取得一种“精神”上的感悟，或者要强化、深化这种感悟的能力、方法何在呢？在汉代也是有所明确的，即如蔡邕所说的“沉密神采”，在冥思默想中发挥对表现对象的有关联想，而后有所触悟。《淮南子·齐俗训》说：

若夫工匠之为连钒运开，阴闭眩错，入于冥冥之眇，神调之极，游乎心手众虚之闲，而莫与物为际者，父不能以教子。瞽师之放意相物，写神愈舞，而形乎弦者，兄不能以喻弟。

这里特别指出“瞽师之放意相物”的例子，十分突出地表示了艺术创作中作者放开想象力的重要性。“放意”，就是不受任何约束的主观想象能力，“相物”，就是去悬想，去揣摩对象，这样才能达

到“写神愈舞”的境界，才能使“君形者”成为作品的主要体现对象，也才能使“神”与“形”有所统一。而这一切，没有“遗传”的可能。

至于对“形”的认识，汉人大抵还是沿袭着战国韩非的“难”、“易”观点。韩非子曾说：

> 客有为齐王画者，齐王问曰：“画孰最难者？”曰：“犬马最难。”“孰最易？”曰：“鬼魅最易。夫犬马，人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅无形者，不罄于前，故易之也。”（《韩非子·外储说》）

西汉刘安在《淮南子》中也援引此说：

> 今夫图工好画鬼魅而憎图狗马者何也？鬼魅不世出而狗马可日见也。①

东汉张衡也有相同的看法：

> 譬犹画工恶图犬马而好作鬼魅，诚以实事难形而虚伪不穷也。②

这种“犬马”与“鬼魅”的难易描绘问题，其实还是一个简单的对象在现实中可以早晚得见与否的问题，后来宋代欧阳修就重提这个历史上的陈案，说：

> 善言画者，多云：“鬼神易为工。”以为画以形似为难，鬼神，人不见也。然至其阴威惨淡，变化超腾，而穷奇极怪，使人见辄惊绝；及徐而定视，则千状万态，笔简而意足，是不亦为难哉！（《六一题跋》）③

所以，鬼魅虽不世出，无形可见，但要画出它的“精神”和“气氛”，也非易事。同样，犬马虽可日见，有形可依，但要真正画出它的

①②③　引文见俞剑华编：《中国画论类编》，人民美术出版社1986年二版，第6、9、42页。

“精神”也不是一蹴而就的事情。当然，汉人对“犬马”与“鬼魅”的难易本意似乎还在于：犬马因人人得见，所以稍有不像，便会被观赏者指出。而鬼魅因为无形可见，所以才没有人会批评“像”与“不像”。它的理论认识主要停留在外在“形”的“似”与“不似”，对“形”、“神”的关系还没有作主要探讨。

汉代正统的绘画观念是朝廷沿袭以往的“政教”功能的要求，他们把绘画同样的纳入到封建伦理道德的教育范畴之内，东汉王延寿首开其端：

> 图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。千变万化，事各缪形。随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初。五龙比翼，人皇九头，伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱。焕炳可观，黄帝唐虞。轩冕以庸，衣裳有殊。上及三后，淫妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。恶以戒世，善以示后。（《文选·鲁灵光殿赋》）

汉代朝廷有麒麟阁，悬挂开国功勋的画像，作用就是上文最后二句：“恶以戒世，善以示后”。这一条朝廷的绘画艺术的实用功利观点一直在恪守传统文化的贵族、士人中被坚持着。只是对照汉代社会绘画实践的成就，汉代“正统”的绘画思想已经显得单薄，而文人士夫对绘画艺术特点的某些见解，也是凤毛麟角。于此可见，人们的思想意识有时是落后于客观存在，而汉代空前发达和兴盛的绘画实践活动也必将成为社会艺术思想大发展的前奏。

第五章

艺术思想的觉悟

汉末三国分立，不但使汉代政治社会结构解体，而且也在事实上冲击了汉代树立的“天命观”和伦理道德观。在新的不容回避的社会现实面前，士人阶层陷入了深深的思考之中：一方面是四百多年的儒家伦理道德和“九品中正”的法律，另一方面却是大量“素族”，甚至在北方的少数民族操纵政治，“昨日座上客”的门阀贵族成为“今日阶下囚”，人的社会地位、政治身份以至生命都在须臾之间能够发生剧变。于是由竭力维护法统而不能达到目的，就转向“贬抑”一切传统的价值，然后又转向“言”与“意”的“达”与“不达”之争。同时由“九品中正制”造成了“人物品藻”之论，清淡之风渐起，思辨之势渐大，在汉代艺术实践的客观成就基础上，“艺术思想”也在沸沸扬扬的辩论之中开始走向“自觉”。

第一节　北朝重“质”的社会根由

从汉末三国到南北朝结束，是一个社会动荡的时代，艺术思想中那种有俾“教化”的成分仍然是社会意识的“主流”，音乐中

的《雅》、《颂》的地位已不可动摇，绘画中继承着汉代王延寿的“助教化”的观点更是经曹植加以总结：

观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗节；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者图画也。（《历代名画记》卷一）

在艺术中一直领风气之先的“文学”，如刘勰著《文心雕龙》，也是强调“文”是“道”的演化：

道沿圣以垂文，圣因文而明道，旁通而无滞，日用而不匮。《易》曰：鼓天下之动者存乎辞。辞之所以能鼓天下者，乃道之文也。（《文心雕龙·原道》）

他在具体评述文学创作手法时，也是强调“附意”而“切事”，并且以正统的“政教”作用之喻为例：

盖写物以附意，扬言以切事者也。故金锡以喻明德，珪璋以譬秀民，螟蛉以类教诲，蜩螗以写号呼，浣衣以拟心忧，席卷以方志固，凡斯切象，皆比义也。（《文心雕龙·比兴》）

因此，可以说，把艺术纳入到“政教”范畴之中其实是“政治思想”中不可动摇的认识，由于社会政权的原因，这种认识总是占据着指导性的地位，并因此而影响到士夫和文人，甚至有些职业的艺术家也深以为然，譬如南朝时齐的人物画家谢赫在他的《古画品录》“序”中开宗明义把“政教”标准作为品评前提：“夫画品者，盖众画之优劣也。图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”① 陈朝姚最著《续画品》“序”中也是以“故九楼之上

① 引文见俞剑华编：《中国画论类编》，人民美术出版社1986年二版，第355页。

备表仙灵；四门之墉，广图贤圣。云阁兴拜伏之感，掖庭致聘远之别"[1]为绘画的第一作用。所以，在艺术的"政教功利"的认识上，虽然已经有种"共识"，但也没有多少新东西贡献给社会。从艺术思想发展的历史来看，这种为"政教"服务的艺术思想观点已经没有多少新意了。

晋室南迁以来，南北分治局面形成，汉文化的"正朔"转移到南方，而北方成为少数民族政权，在文化和经济上远远逊色于南方。

因此，南、北两方在艺术思想上出现不同特点。一般说，北方艺术思想中较重"质朴"和"豪放"；南方艺术思想则偏重"含蓄"和"浪漫"。但细审起来，也并不尽然。

譬如，北齐斛律丰乐有诗："朝亦饮酒醉，暮亦饮酒醉。日日饮酒醉，国计无取次。"诗作是质朴的。南朝时梁曹景宗也有一首即席而就的诗"去时儿女悲，归来笳鼓竞；借问行路人，何如霍去病！"诗的格调也是质朴而豪放的。

由此可见，南方的艺术之风并非没有北方的质朴特点。说到底，诗艺术的风格是由作者的身份与阅历决定的。北齐斛律丰乐是武卫，南朝时梁的曹景宗是右卫将军，两人都是从征的将士，自然会有较为相近的艺术之风，倒并不在于他们身处南、北。

北方少数民族政权在文化心理上是自卑的，这是因为少数民族在文化形态上大大落后于汉族。当时，汉代集四百年之积累，其文学、音乐、绘画、书法和工艺、建筑的成就都洋洋大观。而北方少数民族，如鲜卑族，还停留在没有文字的阶段。从东晋到南北朝，北方少数民族虽然占有政权之势，但文化的建设非一日

① 引文见俞剑华编：《中国画论类编》，人民美术出版社 1986 年二版，第 368 页。

之功，所以北朝在文化艺术上的自卑是不可避免的。

相对来说，晋室南迁，所在地区是先秦时期的吴楚之地，文化底蕴最为丰厚。汉代以来，楚文化的影响波及全国。此次政权中心的南移，使大批优秀的中原士族也落户江南，南方的文化建设在汉文化传统上也就能够继续发展下去，自然成为汉文化的正朔所在。显然，北方文化由于少数民族文化的过于落后，在衔接已经相当发达的汉末三国时期的文化传统方面存在极大的差距，社会文化的基础也明显大大落后于南方，他们在艺术上的创作，并非是不欣赏“文”，而实在是不能在这一方面和南方相比。同时北朝少数民族从极为落后的社会形态一下子成为能够支配汉族丰富多彩的物质文化和精神文化的统治者，在大肆铺排挥霍的生活作风上都是依随着自己原来生活环境的习惯，当然不符合汉族“儒家”的“礼教”制度，这对作为政权的最高拥有者皇帝来说，也是不愿意看到的现实。换句话说，此时的北方，也有点类似“春秋”时代的“文胜质”的意味，西魏皇帝祭宗庙，授意右光禄大夫苏绰著《大诰》，文中说：

> 惟天地之道，一阴一阳。礼俗之变，一文一质。爰自三五，以迄于兹。匪惟相革，惟其救弊。匪惟相袭，惟其可久。惟我有魏，承乎周之末流，接秦汉遗弊，袭魏晋之华诞。五代浇风，因而未革。将以穆俗兴化，庸可暨乎。嗟我公辅、庶僚、列侯，朕惟否德，其一心力，祗慎厥艰。克遵前王之丕显休烈、弗敢怠荒。咨尔在位，亦协乎朕心，惇德允元，惟厥难是务。克捐厥华，即厥实，背厥伪，崇厥诚，勿督勿忘。一乎三代之彝典，归于道德仁义，用保我祖宗之丕命。荷天之休，克绥我万方，永康我黎庶。戒之哉！戒之哉！（《全后魏文》卷五五）

苏绰在这里把汉末的文风论定为“魏晋之华诞”，忽视了“建安风

骨”的突出成就，原因是出于“政治”需要，把自己说成是直接承袭了“周之末流”。并且以“穆俗兴化”为己任，崇扬“一乎三代之彝典，归于道德仁义”。当然不去追慕当时南方成熟的文风，不得不复归于“质”而去“文”了。整个北朝艺术的思想都不离这个大框架，直至北齐刘昼还是把“质”放在艺术的第一要义上：

> 画以摹形，故先质后文；言以写情，故先实后辩。无质而文，则画非形也；不实而辩，则言非情也。红黛饰容，欲以为艳，而动目者稀；挥弦繁弄，欲以为悲，而惊耳者寡：由于质不美也。质不美者，虽崇饰而不华；曲不和者，虽响疾而不哀。理动于心，而见于色；情发于中，而形于声。故强欢者，虽笑不乐；强哀者，虽哀不悲。（《刘子·言苑》）

他认为艺术之“质”，就是“理动于心，而见于色；情发于中，而形于声”的“自然”关系，似乎并不需要考虑“文”的“形式”，认为徒有形式，或者形式突出的作品是“由于质不美”才不得不强调“形式”，在他看来仍然是“虽崇饰而不华”。这就未免走向极端。

相比之下，曾在南朝任职散骑侍郎的颜之推后来改换门庭，到北齐去做黄门侍郎，虽然仍然恪守艺术的“敷显仁义，发明功德，牧民建国，施用多途”的“政教”功能，但他也强调了“宜以古之制裁为本，今之辞调为末，并须两存，不可偏弃也”（《颜氏家训·文章》）。他是反对时风的，欣赏“古之制裁”，但持论并不偏颇，还是看到“今之辞调”的作用。他在同一篇中还提出文章艺术要重点突出，主题内容、精神气格要鲜明，辞藻华章是为之服务的，因而不可本末倒置：

> 文章当以理致为心胸，气调为筋骨，事义为皮肤，华丽为冠冕。今世相承，趋末弃本，率多浮艳。辞与理竞，辞胜而理伏；事与才争，事繁而才损。

如果舍去他的艺术“政教”功能的观念，上述艺术见解应该说还

是符合艺术创作的基本要求的。这一见解出之颜之推，也可以看作是南方士人到北方之后，正在把他对南朝艺术形式之“美”的意见和北方重视“质”的现实相融合，因为颜之推的传统艺术为政教服务的观念正暗合了北朝崇尚“质”、反对“文”的艺术思想赖以存在的社会现实的需要。

第二节 清谈之风

魏晋以至南朝有品藻人物的风气。在最早，似可以认为是应“九品中正法”的实行而开始了评价、议论士君子的入仕、继承特权的资格的需要。后来渐渐形成一般风气，并且以品评词藻的简练精当、旷达而有情致为尚。这时候品评词藻的内容和水平如何也已经和被品评的对象关系并不很大，倒是与品评者本人的“才情”如何联系得很紧密了。所以这时候文人士夫很注意遣词造句的妥切精妙与否，对对象特征的概括是否有韵致，发人情思，看《世说新语》中专门有“语言”、“品藻”、“容止”等章，就可以悬想当年风气之盛。

汉末以来，佛教传入中土。南北朝时候发展十分迅速，而南北两地对佛教的崇扬也各有偏重。南方佛教更重“义理”的研究，在客观上也为士人的思辨能力提供了强化和借鉴的条件。不断得到强化的思辨能力和谈锋畅利的能力相结合，必然导致人们对大自然更为深入和细致的审美“发现”，使人在自身与自然、与社会、与他人之间的关系方面能够不断的有所“省悟”，这种“省悟”反过来又促使人在实际上更深入地“向往”自然，使人在本质上有了更多成分的“艺术化”。

在人与自然山水方面，首先就有了宗炳的“畅神说”和王微的“亦以神明降之”的思想。

魏晋之际的这股“清谈”与“玄学”之风，表面上看确乎是从“老庄”的思辨中生发而来，但细究一下，实际上也是从对传统汉儒今文学派的失望而产生的“反拨”。玄学大师们没有一个是从根本上反对儒学的，实在是儒学和它所建构的社会等级、贵贱体系在现实中受到极大的破坏，并且在相当长时间内也回天无望，激愤之余，才有与传统儒学完全不同的思考。

宗炳是小士族，在当时与其说他是一位“玄学”、“道家”的拥护者，倒不如说他是一位崇尚佛理的佛弟子，因为他从佛教里得到“灵魂不死”的教诲，坚信这一教诲的正确性，曾作《明佛论》而成为著名的佛学研究者。另一方面他作为一个士族子弟，接受儒学的教育必不可少。经过两汉的熏陶，中国士人都有了后来所谓“达则兼济天下，退则独善其身”的生活观。宗炳也不例外，但他身处的时代是“乱世”，大士族尚且无能为力，何况他这个小士族。他在矛盾的心理冲突中，皈依佛教，在佛学的义理中似乎能够寻找到现实疑问的一些答案，在心理上多少有点安慰。但是，现实社会的变化每时每刻地在刺激着他的传统意识，先圣孔子也有过“道不行，乘桴浮于海”的慨叹，自己又为什么不能到大自然中去寻找“仁者”、“智者”之乐呢？

宗炳把神仙、儒家、道家的“崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之游”统统归之为儒家的“仁智之乐”。而“仁智之乐”，即“仁者乐山、智者乐水”，在“山”和“水”的客观存在中，“仁者”和“智者”都能够从中领悟到自己立身处世之“道”的价值，因而有所“乐”。宗炳概而言之，是“圣人以神法道，而贤者通，山水以形媚道，而仁者乐，不亦几乎？”肯定了客观存在的山水和士人的“道”存在着“载体”性质的关系，他在《画山水序》中说：

> 余眷恋庐、衡，契阔荆、巫，不知老之将至。愧不能凝气怡身，伤跕石门之流，于是画象布色，构兹云岭。(《历代名画

记》卷六)

"石门",乃城门名,取典自《论语·宪问》:"子路宿于石门"。子路是孔子的弟子,宗炳是以孔子的儒家弟子自居的,所以才有"伤跕"的自谦语。"伤"作忧思解,《诗·周南》:"维以不永伤。""跕"即履之意。上述引文后一句的意思是:我因为不能凝气怡身而惭愧,忧伤自己跟从于子路之后,还算是孔子的弟子。正是因为他有这种深层的内心自责,所以才"画象布色,构兹云岭"。

宗炳创作山水画也不是为画而画,是因为他理解"理绝于中古之上者,可意求于千载之下,旨微于言象之外者,可心取于书策之内",所以,从山水对象中也应该能别有所悟。"悟"得什么呢?他说:"如是,则嵩、华之秀,玄牝之灵,皆可得之于一图矣。"原来悟得的对象就是这"玄牝之灵"。"玄牝"是道家语言,《老子·六章》所谓"谷神不死,是谓玄牝。玄牝之门,是谓天地根。"所以,"玄牝"乃是衍生天地万物的本源。这种"本源"在佛教来说,也是认同的,《南齐书·顾欢传》有"正一论"说:"一之为妙,空玄绝于有景,神化赡于无穷,为万物而无为,处一数而无数,莫之能名,强号为一。在佛曰'实相',在道曰'玄牝'。"明了"实相",也可以明了"无为"的真意。按佛教的理解,"实相"可依名随而用于三谛言,且"法华"说"实相","华严"则说"法界","解深密"就说"无为"。可见明白了"山水"所"媚"之"道",就能明白"无为"状态下的一切事物的本源,所谓"万变不离其宗",这个"宗"就是"道"。

如果说上述所谈内容只是宗炳的山水画艺术的创作要旨,即"山水画"最终要表达的是什么的问题,那么,他紧接着就表述了"形"、"理"、"神"三者在艺术欣赏上的关系,进入了"艺术"本身特点的探讨。"形",是他所说的外在形式和形体,如"以形写形,以色貌色";"理",在儒家说是"法则",《易·系辞》说:"易简而天下之理得矣。""法则"也就是合乎"道"的准则,"道"之"理",

即"道理"。在佛教来说,是指非事物表面的、而是决定事物之所以为事物的一定不变的法则。所以,从根本上看,儒、佛两家所说在这一点上还是可以沟通的。至于"神",指人的意识和精神,《荀子·天论》:"天职既立,天功既成,形具而神生。"他认为上述三者的关系应该是:眼睛观赏到具体的山水之形,内心就会有所思考和感应,心的感应和精神相通,精神就能有所超脱,精神能超脱,就不会拘泥于原有具体的"山水之形"上,才会有所浮想和体悟,感受到的是万事万物之外的"理"。当然这一切的前提是山水画创作者在具体构图时要"类之成巧",所谓:"夫以应目会心为理者,类之成巧。则目亦同应,心亦俱会。应会感神,神超理得"(《画山水序》下引文同此)。"神超理得"实际上是一种"艺术"的感受,他说:"虽复虚求幽岩,何以加焉?"就是说,即使再到名山大川中去游览,也不会再有更多的收获了。换句话说,山水画的创作虽然来自实际生活,"以形写形,以色貌色",但它的艺术价值却是真实山水本身无法取代的。

在宗炳看来,艺术有自己独立的价值。这个价值不仅在于"心取""微于言象之外"的"旨"和"绝于中古之上"的"理",而且还在于"披图幽对",即进行欣赏的过程本身。面对画面上的山水构图,可以浮想联翩,"峰岫峣嶷,云林森眇,圣贤暎于绝代,万趣融其神思"。欣赏者的思绪依随着山水之形展开,有所感会,结果是"畅神",既能如此,"余复何为哉?"就是说,山水画以其特有的艺术感染力,使欣赏者的精神得到超脱,"神之所畅,孰有先焉"。

与宗炳同时代的王微则出生大士族,他也留下一篇有关山水画的画论,名《叙画》。他提出山水画有"画之致"和"画之情"的不同。所谓"画之致",与宗炳所说的"类之成巧"的意思相近,强调山水画的构图和笔法表现,如"曲以为嵩高,趣以为方丈"。山势横陈,前后层次丰富而有变化,"然后宫观舟车,器以类聚;犬

马禽鱼，物以状分。此画之致也”。可以说，与这种对构图和笔法的要求还是相当笼统的提法相比，“画之情”的理解就要深入得多：

> 望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡，虽有金石之乐，珪璋之琛，岂能仿佛之哉！披图按牒，效异山海。绿林扬风，白水激涧。呜呼！岂独运诸指掌，亦以神明降之。此画之情也。（《历代名画记》卷六）

他在这段不长的文字里表达了这样的意思，观赏山水画作品和亲身在大自然中游览所得到的感受效果是不同的。人们看见秋天的云彩，神情就飞扬，亲临春天的熏风，思绪就浩荡，王微认为这样的感受所获得的愉快，连音乐也不可以相比。而展视山水画作品，欣赏之中的感受又要有异于真实的山水游览之乐，为什么呢？因为绿林白水的题材在绘画作品中被表现出来的时候，已经不仅仅是运用具体技法的得宜与否的问题，而更重要的是画面中含有创作者本人的“神明”——精神感受在内。

如前所述，宗炳提出山水画能够“畅神”。至于为什么能“畅神”，在概念上也还是较为宽泛，“神超理得”，完全是站在欣赏者的角度而发。对山水画技法提出“竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”，“以形写形，以色貌色”。王微则在创作技法上强调“以一管之笔，拟太虚之体”，说得也较模糊。但他能从欣赏者和创作者两方面入手，提出山水画之所以能使观赏者感动，之所以能让人“畅神”，之所以能够和游览真实山水的价值分开而独立，关键在于创作者创作时就“亦以神明降之”，是这种已经注入其内的“神明”感动着欣赏者，与欣赏者的“神明”相沟通，“艺术”的特点也就显现出来了。

宗炳和王微两人虽然留下了山水画论，但却没有一张山水画作品存世。在谢赫《古画品录》中，王微被列为第四品，和史道

硕并列最后。宗炳则被列为第六品，评价为“明于六法，迄无适善，而含毫命素，必有损益。迹非准的，意足师放”。评价并不高。这个时期的山水画在实践上还远不成熟，今天能看到的最早的山水画也还是隋代展子虔的《游春图》，山水布局和技法表现都有很强的装饰味，说明青绿山水体裁与装饰艺术有很深的渊源关系。若从山水画技法来看，仍然未脱“伸臂布指”，“水不容泛”的稚拙阶段，也就是说，山水画在实践上还远未成熟。

但是，宗炳、王微的山水画理论却体现了相当高的水平，已经能够概括“咫尺千里”的构图认识。特别是对山水画艺术的独特的“审美”特点作了很好的表述，说明山水画理论的成熟程度已经大大领先于山水画实践的成熟地步。表面上看起来这似乎有悖于常理，可是，除了前述汉代艺术的实践成就的历史积淀之外，当我们纵观当时社会整个文化发展的状况时，就应当说，是当时思辨能力的整体提高和包括佛教、文学、音乐在内的社会文化艺术理论的整体发展促成了他们在山水画理论思考上的成熟，因为绘画本身是在整个社会文化艺术大背景下生存的，而不是孤立和隔绝于世的“游兵散勇”。由此可见，宗炳、王微在山水画理论上的成就还是有它纵向的历史遗产基础和横向的当时相应的社会艺术实践影响的。

宗炳、王微关于山水画艺术的见解对于前代来说，有一个新的贡献，就是客观上打破了历来对绘画强调“扬善惩恶”的“教化”功能作用，树立了绘画艺术的“畅神”和“亦以神明降之”两大标志，开始显露了绘画艺术的“本体”价值。

第三节　“形神”关系的探求

艺术中的“形”与“神”的关系由于艺术实践的不断深入和艺

术领域的不断开拓，此时已经被普遍注意到。一般来说，“形”在造型艺术中指“形象”，“神”指“精神”。对“神”作深入描述的当是刘勰《文心雕龙·神思》：

> 古人云：形在江海之上，心存魏阙之下。神思之谓也。文之思也，其神远矣。

“神”指精神、意识，“神思”意是精神随意识而展开。“文”可以扩大到“艺术”，艺术的“意识”是无限的，所以“精神”的容量也是不可限量。因此才有“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之臻乎”的奥妙。“神”虽然依“意识”而展开，但“神”一旦展开，又能“刺激”意识更加积极的发挥，“陶钧文思”。因为“神”是“贵在虚静”，是“心斋”，是“虚壹而静”，“惟道集虚”，所以“神”能与“道”通，与宗炳所谓“以神法道”的意思是相近的。

“神”与“思”两者相辅相成，艺术创作中的“神思”实际上是艺术家想象力的展开，有了“想象力”的帮助，“情感”才随之而生，并且能够“登山则情满于山，观海则意溢于海”。即使在自然山水的观览中，人的“情”、“意”也不会被具体的对象局限，因为这时候的“情”、“意”就是一种“感触”和“体悟”。

刘勰认为“文思之奥府”在“山林皋壤”，屈原“能洞监风骚之情者，抑亦江山之助乎？”“神思”确乎离不开现实的“形”，而“自近代以来，文贵形似”。在刘勰看来，“形而上者谓之道，形而下者谓之器”，“形器易写，壮辞可得喻其真”，譬如“言峻则嵩高极天，论狭则河不容舠，说多则子孙千亿，称少则民靡孑遗，襄陵举滔天之目，倒戈立漂杵之论”，作为艺术夸饰手法都是允许的。但夸饰不能有悖于人的思维习惯，如果“夸过其理，则名实两乖”，反而有碍于“神思”的“感悟”。刘勰的观点虽然主要在于论“文学”，但就艺术一般规律而言，也是相通的。如果从时间前后看，刘勰

的见解也有在他之前的其他艺术理论中有关“形神”关系见解的因素。

在绘画上最显著的是顾恺之的“以形写神”的主张。

顾恺之是东晋画家，他的绘画作品在谢赫《古画品录》中列为第三品，唐代张彦远《历代名画记》列为“上品上”。谢赫的评价是：

格体精微，笔无妄下，但迹不逮意，声过其实。

认为他的声誉和绘画实际水平不尽相符，这一点受到后代许多画史作者的批评。

顾恺之是一位人物画家，传世的作品有后人的摹本，还有三篇画论。《论画》、《魏晋胜流画赞》和《画云台山记》。《历代名画记》卷五记其文中提出“以形写神”的观点：

人有长短，今既定远近，以瞩其对。则不可改易阔促。错置高下也。凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者。以形写神，而空其实对，荃生之用乖，传神之趋失矣。空其实对则大失，对而不正，则小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟对之通神也。(《魏晋胜流画赞》)

他从人物画的实际创作要求出发，指出一个人不可能有对空揖拜和注视的情况。通过“形”来表现“神”，如果形象没有呼应对象，则是大失误。如果有呼应对象而互相位置不正，算是小失误。他在文章中本来是提出绘画中的某些构图问题，而“以形写神”在构图上的体现，就是解决“实对”关系。“实对”不仅有相互呼应位置关系的人物，而且人物之间的动态(包括眼睛注视方向)都有呼应，这才是“以形写神”在构图上的完整理解。

作为具体人物的刻画，“神”的烘托则牵涉到人物具体细节性的处理，《世说新语》和《历代名画记》中都有关于他画裴楷颊上作三毫的故事：

顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故。顾曰：裴楷俊朗有识具，正此是其识具。看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。(《世说新语·巧艺》)

裴楷颊上三毛，是他个人形象的细部特征，也是他有别于他人的最显著之处，顾恺之意识到细部特征的"真实"是加强形象"神明"的重要手段。相对来说，顾恺之对人物"眼睛"的刻画更为重视，还记载：

(顾长康)画人尝数年不点目精，人问其故，答曰：四体妍蚩，本亡关于妙处，传神写照，正在阿堵之中。(《历代名画记》卷五《顾恺之》条)

顾长康道画：手挥五弦易，目送归鸿难。(《世说新语·巧艺》)

顾恺之对人物"眼神"的重视，也就是对"以形写神"的重视，他自己在创作实践上也谨慎对之，在当时确乎有盛誉，《历代名画记》卷五记述他为佛教造像慎于点睛的事：

《京师寺记》云：兴宁中，瓦棺寺初置，僧众设会，请朝贤鸣刹注疏。其时士大夫莫有过十万者。既至长康，直打刹注百万。长康素贫，众以为大言。后寺众请勾疏。长康曰：宜备一壁。遂闭户往来一月余日，所画维摩诘一躯，工毕，将欲点眸子，乃谓寺僧曰：第一日观者请施十万，第二日可五万，第三日可任例责施。及开户，光照一寺，施者填咽。俄而得百万钱。

这个故事的真实性如何自不必论，但从中可知顾恺之作道释人物也重"点睛"，且"点睛"必致"传神"，在当时已经为社会公认。即社会不但认可了顾恺之"人物""传神"的技艺，而且也认可了"传神写照正在阿堵中"的这一艺术创作见解。

实际上，顾恺之的"以形写神"在技法处理上还包括着对人

物性格特征的思考和具体笔法表现的要求。在前者，如他画谢幼舆以岩石为其衬景，“人问所以，顾云：一丘一壑，自谓过之。此子宜置岩壑中”。(《历代名画记》卷五“顾恺之”条)在后者，他强调笔法精当准确，因为人物形象各各不同，“若长短刚软、深浅广狭，与点睛之节；上下、大小、醲薄、有一毫小失；则神气与之俱变矣”(《魏晋胜流画赞》)。正是因为顾恺之有艺术实践的经验，才能说出这样具体的技法与“传神”的直接关系。这也是作为造型艺术的思想特点，即不能脱离个人的艺术创作实践基础。

出于艺术实践上的经验体会，顾恺之在评论绘画作品时还应用了一个概念：“迁想妙得”：

> 凡画，人最难，次山水，次狗马；台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。此以巧历不能差其品也。(《论画》)①

他论绘画题材的难易，先人物后山水狗马，这是因为在绘画艺术上最早受到重视，并且成熟也较早的正是人物题材。他评建筑题材，认为画起来很麻烦，但容易画好，原因是不必有“迁想妙得”的过程和要求。当然，细细推敲也可能未必如此，但与人物、山水、狗马题材比较起来，显然“迁想妙得”的特点要少一些。

“迁想妙得”，实际上说明了艺术创作和艺术欣赏两方面所共有的思维特点：创作者在构思时，就象画谢幼舆在丘壑之中一样，从对象的言行中去“妙得”展现他“神气”的特点所在。在欣赏者来说，任何一张作品能够带给他们的感受决不仅仅是画面本身的内容，他们在欣赏过程中，思绪就会产生联想，并且随着各人具体的情趣爱好、文化修养、生活阅历的种种不同使联想有不

① 本文引述顾恺之三篇画论的名称，以《历代名画记》为依据，没有采用后人的考证。

同的结果,即有所“得”。在绘画艺术上,“以形写神”和“迁想妙得”都已经相当深入,或者说相当本质地揭示了艺术的普遍规律。

这个时期的艺术思想还包容有相当深刻的对具体技法品评标准的研究。对后世影响最大的是谢赫《古画品录》中提出的“六法”:

> 六法者何:一气韵生动是也;二骨法用笔是也;三应物象形是也;四随类赋彩是也;五经营位置是也;六传移模写是也。①

谢赫本人是一位造诣很高的人物肖像画家,姚最评其艺术是:

> 点刷研精,意存切似。目想毫发,皆无遗失。②

他甚至在人物服装、美容设计方面有所擅长,所出新样在社会上还有一定影响:

> 丽服靓妆,随时变改,直眉曲鬓,与世事新,别体细微,多自赫始,遂使委巷逐末,皆类效颦。③

他总结人物、肖像画的“六法”,可以说也就是整个中国绘画艺术的欣赏品评标准,如果把“六法”顺序倒过来看,它又是学习中国绘画的六项循序渐进的过程。

“六法”第一的“气韵生动”,一般都可以理解作“精神”。因为“六法”原来立足于人物肖像画,所以“精神”也可以说是一种“生气”的表现,对于有“生命”的对象它才存在,即使创作逝者的肖像,也同样要求能表现出他生前的“神气”。所以张彦远释“六法”的“气韵生动”就站在对象本身的性质如何的角度,说:

---

① 引文见俞剑华编:《中国画论类编》,人民美术出版社 1986 年版,第 355 页。

②③ 引文见上书,第 370 页。

> 至于台阁、树石、车舆、器物，无生动之可拟，无气韵之可侔，直要位置向背而已。……至于鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全，若气韵不周，空陈形似，笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也。（《历代名画记》卷一《论画六法》）

至于“骨法用笔”，也由于张彦远释为“骨气形似，皆本于立意而归乎用笔”，后世就此衍生为“用笔有骨力”。其实这句话反映了当时人物肖像画艺术和流行的“面相”活动有相当密切的关联。简言之，“骨法”是“面相”的术语（中国肖像画中对五官等面部各部位的名称都是相面术中的语言），汉及晋南北朝人都笃信一个人的“命运”未来也隐藏在本人面部的特点上，可以在“相面”中根据这些特点一一揭示其命运状况。这种能够暗示其命运特点的面部骨骼、肌肉的结构，在汉代就叫作“骨法”，王充《论衡》专门有一篇《骨相》，开宗明义说：

> 人曰命难知。命甚易知。知之何用？用之骨体。人命禀于天，则有表候于体。察表候以知命，犹察斗斛以知容矣。表候者，骨法之谓也。

意思是很清楚的，骨法就是表候，表候就是知命的表征。南朝人的命相观念仍袭此说，谢赫的“骨法用笔”，也是强调用笔要在“察而知命”的特点（即表候、骨法）上展开，笔法才精当。

因此，“气韵生动”是指画面整体的“精神”生动，生机活泼，“骨法用笔”则是指具体人物（肖像）的用笔注重在能够展示各人命运特点的“骨法”方面。这虽然是属于“技法”的层次，但要求实际很高，仍然是对“形”与“神”的一种认识反映。而且，它不是停留在一般的宽泛的“精神”概念的理解上，而要求寻找人物内在“精神”的“命运”所在，因此，多少也有了一点人物“个性”的精神因素在内。这是当时对“形神”关系的深入理解之中的两大特点。

第四节 “书乃吾自书”

艺术创作和艺术作品开始重视“个性”的思想在谢赫的“六法”中已有表露，“六法”强调“骨法”，是站在被表现者的“个性”方面。宗炳的“畅神”、王微的“亦以神明降之”也从不同侧面表现了“个性”在艺术创作中的重要性。而最为简明扼要提出作者“个性”追求的是书法艺术。

两晋南北朝也是书法勃兴的时代，书法实践的丰厚必然促使人们的理论认识深度的拓展。特别是由于书法艺术更具有“抽象性”，也更容易成为人们发挥自己“胸臆”、“感悟”的体裁形式。因此，王廙在教导他的侄子王羲之学习书画时，就直截了当地说：“画乃吾自画，书乃吾自书。”把书画创作的“个性”要求作为重点提出，证明“艺术”已经“自觉”到自身的价值。王廙还提出“学书则知积学可以致远”，与绘画“可以知师弟子行己之道”比较起来，则显然没有把书法艺术归纳到伦理道德观念的范畴之内，而是明确了书法艺术对个人文化素养的陶冶作用，这是书法艺术独立和成熟比起其他美术形态来都要早得多的重要标志。

东晋至南朝，书法家的成就极大，在归纳和总结书法创作过程中独特的艺术感悟方面，也有了切肤之谈，王僧虔是南齐名书家，有《笔意赞》云：

> 书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。以斯言之，岂易多得。必使心忘于笔，手忘于书，心手遗情，书笔相忘，是谓求之不得，考之即彰。（《书法钩玄》卷一）

书法中的“神采”，犹如绘画中的“气韵”，“神采为上”，是指整幅作品透露出来的一种“意味”和“感受”。“形质”就是指书法本身的基本功力，如间架结构，用笔技巧之类。作为艺术作品的要求，

后者是“技术”性的，前者是“形而上”的。

王僧虔也指出能达到这项要求的人并不多见，因为这虽然是书法艺术最基本的要求，同时也是最高的目标。要作到这一点，王僧虔提出“忘”的标准。研习书法艺术的人都知道，“书法”一道，善乎“忘”。这个“忘”字并非茫然无所有的“忘却”，而是“心”“手”相应娴熟之后的“忘”，“心”与“笔”两忘，“手”与“书”两忘，“书”与“笔”两忘，是两者在潜移默化中互相交融，溶为一体。因此，“笔”即是“心”，“手”即是“书”，“书”即是“笔”，练习书法和创作书法，在“艺术”的范围内，就是处于如此的“两忘”而“出神入化”的境地之中。一幅完成的书法艺术作品也因此才可能具有“神采”，才可能具有“形质”。王僧虔最后指出书法艺术的这些特点靠理性的追求是不可得的，因为“两忘”的境地之中全靠的是“体悟”，而不是“分析”，只有从“体悟”入手去审视它，鉴赏它才会明白它的奥妙。

实际上，“两忘”的境界在所有艺术创作过程中都是客观存在的。书法虽然是典型的“抽象”艺术，但从每个字的点横竖撇捺的用笔到整幅章法结构中所贯穿的“气”，都是能够使书写者在书写过程中把手指上的感觉转化为精神意识上的一种“审美快感”，所以每一笔画都成了“有意味”的形式，王羲之论书法之妙时说：

> 须得书意，转深点画之间皆有意。自有言所不尽得其妙者，事事皆然。(《法书要录》卷一，晋王羲之《论书》)。

他说的“书意”，就是指运笔过程中的一种“切肤之感”。而笔在绢素、纸张上书写时线条宽狭的变化，笔力轻重不同造成字形的呼应变化，以及间架结构上的参差变化等等都由笔法来塑造，这一切都通过手指的实感被体认、领会。“言所不尽得其妙者”，就是在对“有意味的形式”鉴赏的深层之中蕴藏着对“人”的“本质力

量”的肯定因素。

两晋以来，书法艺术得到重视，客观上也脱离了官方文牍等实用领域。到了南北朝时，搜集前代名人书法作为鉴赏对象更是蔚为风尚。在这一段时期内，书法因为受到社会重视，在技法上也多有贡献，论书法技巧的理论相当成熟，也反映了艺术思想中对“形而下者”的认识。

两晋以来的书法又在隶书之外，出现后世所谓“楷书”、“行书”、“章草”。晋代卫夫人认为书法技巧首要在“用笔”，在李斯《笔要》基础上，“更加润色，总七条，并作形容”，就是有名的“笔阵图”。“笔阵图”把汉字分解成 7 种笔划，每一笔画都作简要提示，它们是：

“一”：如千里阵云，隐隐然其实有形；

“丶”：如高峰坠石，磕磕然实如崩也；

“丿”：陆断犀象；

“乚”：百钧弩发；

“丨”：万岁枯藤；

“㇏”：崩浪雷奔；

“㇆”：劲弩筋节。（《法书要录》卷一，《笔阵图》）

从以上的提示语中可以看出，书法技法的总要求是强调笔画的“力度”，追求一种外露的“劲健”、“飞动”之美。卫夫人的嫡传王羲之深解卫夫人用笔之意，晚年作品大进，梁武帝评其书法风格特点是：

王右军书字势雄强，如龙跃天门，虎卧凤阁，故历代宝之，永以为训。（《王氏书苑·书法钩玄》卷四）

但是，如果把当时一些书法评论集中起来加以分析，不难看出对王羲之的这种风格评价和推重在其他书法家作品中也有相近的应用，而且大都有厚古薄今的特色，如袁昂的《古今书评》

指出：

韦诞书如龙威虎振，剑拔弩张。

蔡邕书骨气洞达，爽爽有神。

张伯英书如汉武帝爱道，凭虚欲仙。

索靖书如飘风忽举，鸷鸟乍飞。

孟光禄书如崩崖，人见可畏。

钟繇书意气密丽，若飞鸿戏海，舞鹤游天，行间茂密，实亦难过。萧思话书走墨连绵，字势屈强，若龙跃天门，虎卧凤阙。薄绍之书字势蹉跎，如舞女低腰，仙人啸树，乃至挥毫振纸，有疾闪飞动之势。(《法书要录》卷二)

袁昂评王羲之的书法是：

王右军书如谢家子弟，纵复不端正者，爽爽有一种风气。

而这一评语在《书法钩玄》中又是梁武帝对王僧虔书法的判语：

王僧虔书法犹扬州王谢家子弟，纵复不端正，爽爽皆有一种风气。

我们从书法的隶书框架走到“真书”、“行书”甚至“章草”诸体的现实来看，“隶书”是对“篆书”结构的“解散”，而“真书”、“行书”和“章草”更是在结构上的逐一“解散”，也导致了笔法的更新和创造。换句话说，笔法更加“自由”。而“笔法”的“自由”不仅指指力、腕力的变化和用笔的规范，而且还包含着对墨色的浓淡、水分的干湿等各种不同的要求，如卫夫人说：

善笔力者多骨，不善笔力者多肉，多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪。多力丰筋者圣，无力无筋者病。(《法书要录》卷一《笔阵图》)

很明显，卫夫人的上述技法要求已经表现了晋以来书法形式之美的总体趋势，这个趋势就是推重“骨力”，贬斥“无力无筋”。所

谓"骨力",其实就是要求"见笔",就是行笔过程中的"笔路"要求明确,不可被过多的墨色淹没。"笔路"的明确也是有标准的,标准就是她对七种笔画的提示语。

书法上见"骨力",就有了"雄强"、"跃动"之势,而"雄强"和"跃动"也就是一种"风神"。加上东晋以来南方士人追求"风韵"的"潇洒"气度,书法上的"风神"之态,也往往更偏于"自由洒脱"的"妍",梁·虞龢在《论书表》中举一则东晋故事说:

> 谢安尝问子敬:"君书何如右军?"答云:"故当胜。"安云:"物论殊不尔。"子敬答曰:"世人哪得知!"(《法书要录》卷二《论书表》)

王子敬是王羲之之子,他自认为书法已超过乃父。谢安以外界不作此论来委婉表达自己的看法,王子敬则目为普通"世人"之论。虞和对此的解释是:

> 夫古质而今妍,数之常也;爱妍而薄质,人之情也。钟、张方之二王,可谓古矣,岂得无妍质之殊?且二王暮年皆胜于少,父子之间又为今古,子敬穷其妍妙,固其宜也。然优劣既微,而会美俱深,故同为终古之独绝,百代之楷式。(《法书要录》卷二《论书表》)

二王书的优劣长短可以不论,虞龢说出了一个事实,就是"古质而今妍"。在书法发展的历史上,这也是由汉隶解体以来的风格转变趋向,这个趋向建立在书法技艺的"形式审美"情趣的基础上,因此造成自南朝至盛唐的书法艺术思想中的欣赏主流。

第五节 "正乐"和"声无哀乐"

自从"礼乐"之制确定之后,"乐"就包括了舞在内而成为"礼制"的重要内容。"乐"成了社会地位、身分的标志物,《周礼》对不

同等级的人、阶层配用不同规格的“乐”都作了明确而严格的规定，“乐”就以它的“政教”作用得到推重。然而，人类社会的发展，也促使“非政教”性的“乐”有了更大范围的活动空间。一般来说，春秋战国之际，势力强大的卿大夫越级享用更高级别的“乐”，扩大了应用规格的“乐”破坏了“礼乐”的本来意义。到了南北朝时，由于外来文化和本地文化都已经很成熟，“乐”也不例外，“非政教”性质而带有娱乐性质的“乐”相当流行。在这种现实环境下，就引出了“乐”的“正乐”和“声无哀乐”的两种相反的艺术见解。

提出“正乐”论的是“竹林七贤”之一的阮籍，有《乐论》一篇，收在《全三国文》卷四六中，文中以“刘子”与“阮先生”问答的形式，展开了捍卫“正乐”的论争。文章开首就由刘子提出对孔子说“移风易俗，莫善于乐”的不解，阮先生借此把“正乐”观点大加发挥一通。说：“夫乐者，天地之体，万物之性也。合其体，得其性，则和；离其体，失其性，则乖。”把“乐”抬得极高，但他之所谓“体”，实际上就是“男妇不易其所，君臣不犯其位”，符合宗法社会的尊尊卑卑，就是“合体”，就是“和”。它和“移风易俗”的关系是什么呢？阮先生以为“圣人不作，道德荒坏，政法不立，智慧扰物，化废欲行，各有风俗”。从此“礼乐之制”的社会秩序大坏，“八方殊风，九州异俗，乖离分背，莫能相通；音异气别，曲节不齐”。阮先生认为各地风俗不一，就失去了统一的正确的伦理道德标准，失去了标准，民风习俗就越发不可收拾。“故江淮之南，其民好残；漳汝之间，其民好奔；吴有双剑之节，赵有扶琴之客。气发于中，声入于耳，手足飞扬，不觉其骇。”圣人制定“乐”，就是要树立一个“正确”的“规范”，《乐论》说：

> 圣人立调适之音，建平和之声，制便事之节，定顺从之容；使天下之为乐者，莫不仪焉。

这个规范是把“歌”、“舞”、“道具”和“节奏”都一一加以概

念化：

> 歌谣者，咏先王之德，俯仰者，习先王之容，器具者，象先王之式；度数者，应先王之制。

他认为明确“乐”的四个组成部分的概念含意，就能使观赏者“入于心，沦于气。心气和洽，则风俗齐一”，“风俗齐一”，也就是“移风易俗”的目的达到了。

阮籍是一位坚定的儒家学者，他恪守宗法社会“礼乐”之“乐”，虽然他也看到历史的发展、社会的变革是客观现实，但依然强调“正乐”地位不可动摇。《乐论》说：

> 礼与变俱，乐与时化，……故后王必更作乐，各宣其功德于天下；通其变，使民不倦。然但改其名目，变造歌咏；至于乐声，平和自若。故黄帝咏《云门》之神，少昊歌凤鸟之迹；《咸池》、《六英》之名既变，而黄钟之宫不改易。故达道之化者，可与审乐；好音之声者，不足与论律也。

原来他主张“礼乐”要“应时变”，只是变其“名目”，而乐声仍然“平和自若”，就是说，乐谱不变，只换其词句，以保证“黄钟之宫不改易”。这显然是一种停滞的音乐主张，在现实社会中实际上也不可能做到。

阮籍把“乐”定位在“声依咏，律和声；八音克谐，无相夺伦，神人以和”的“正乐”水平线上，检验的标准是“万物和”，“服人心”。因此，“礼乐”之“乐”是只能使人内心有愉悦快乐之“乐”的：

> 乐者，使人精神平和，衰气不入；天地交泰，远物来集；故谓之乐也。

他完全排斥了“正乐”之外的“娱乐”之“乐”的价值，认为那些引起人们伤感的“乐”不是“乐”而是“哀”：

> 今则流涕感动，嘘唏伤气，寒暑不适，庶物不遂；虽出丝竹，宜谓之哀。奈何俯仰叹息，以此称乐乎？

他理解"乐"之为"乐"，就是能引起人们感情的愉快，反之则非是，并以此来作墨子"非乐"的根据：

季流子曰："乐谓之善，哀谓之伤，吾为哀伤，非为善乐也。"以此言之，丝竹不必为乐，歌咏不必为善也。故墨子之非乐也，悲夫以哀为乐者。

可见，阮籍过于执拗于儒家正统"礼乐"的偏见，完全闭塞了对音乐艺术本身价值的认识，也反映出他在此方面的知识浅薄。

"竹林七贤"之一的嵇康从玄学"正名教"和"得意而言"的角度论"乐"，提出"声无哀乐"的观点，可以说是以玄学的思辨方法来表述的音乐艺术的"本质"论。

嵇康提出的"声"，指"声音"，而不是指已经完成的"音乐"，"声无哀乐"的意思是说：声音本身没有"哀"与"乐"的感情因素。好比说绘画要运用色彩，但色彩本身并没有"美"与"丑"的特点一样。他说：

夫天地合德，万物贵生。寒暑代往，五行以成。故章为五色，发为五音。音声之作，其犹臭味在于天地之间。(《嵇中散集·声无哀乐论》)

这"自然之音"是依据"五行"的关系而成立，所以是"客观"的存在，只有"善与不善"的区别。他以玄学"名号"之论的观点认为"哭谓之哀，歌谓之乐"。哀和乐则是一种"感情"的状态，是人内在的"主观"控制之物，这种内在的"感情"在遇到外在的"声音"时才会"发"出来。这里就存在着一个实际上的"名实"关系：

夫哀心藏于苦心内，遇和声而后发；如声无象，而哀心有主。……由此言之，则外内殊用，彼我异名。声言自当以善恶为主，则无关于哀乐。哀乐自当以情感，则无系于声音。名实俱去，则尽然可见矣。(《声无哀乐论》)

他认为声音来自于“风”和“气”，“风”和“气”都是由“阴阳”构成的大自然产生，所以是“律吕分四时之气耳，时至而气动，律应而灰移。皆自然相待，不假人以为用也”。“声”和“音”的关系，犹如“形”和“心”的关系，也是互相独立的，他说口中发出的声，是“激气为声”，和竹笛之类“纳气而鸣”也是相同性质，但发出的“音”却不同。所以说“心之与声，明为二物”。再次证明“声无哀乐”的观点。

嵇康承认“音”有牵动“情”的事实，但他认为这是由于各种“声”的音度和节奏不同的原因：

琵琶筝笛，间促而声高，变众而节数，以高声御数节，故更形躁而志越。犹铃铎警耳，钟鼓骇心。……盖以声音有大小，故动人有猛静也。(《声无哀乐论》)

他把从“阴阳五行”观念衍生的“五音”分成“单、复、高、埤、善、恶”六“体”，把人的情感分为“躁、静、专、散”四类，这四类和“六体”呼应。但他紧接着说上述四类“人情”只是一种“常态”，还不是“情之主”：“以此言之，躁静者，声之功也；哀乐者，情之主也；不可见声有躁静之应，因谓哀乐皆由声音也。”他的主张是：

声音以平和为体，而感物无常；心态以所俟为主，应感而发。然则声之与心，殊涂异轨，不相经纬。(《声无哀乐论》)

嵇康虽然对玄学深有体会，但也不能脱离儒家的思想意识制约，对孔子所说“移风易俗，莫善于乐”的话无法回避。因为“乐”是依靠“声”表现的，如果“乐”能“移风易俗”，那么“声无哀乐”就难以成立。嵇康的“玄言之辩”是这样：

古之王者，承天理物，必崇简易之教，御无为而治。君静于上，臣顺于下；玄化潜通，天人交泰。(《声无哀乐论》)

在这个“无为”的大环境中，“群生安逸，自求多福；默然从道，怀

忠抱义，而不觉其所以然也”。一切都处于协调之中，即所谓“和”的状态。因为“和心足于内，和气见于外”，才有“歌”、“舞”来“叙志”、“宣情”。“然后文之以采章，照之以风雅，播之以八音，感之以太和；导其神气，养而就之，迎其情性，致而明之；使心与理相顺，和与声相应。合乎会通，以济其美。”这些就是嵇康所说的“移风易俗，莫善于乐”和含义，显然，“心”、“理”和“和”、“声”还是相互独立的两体，只有“会通”，才成其“美”。

他在“声”之外，又提出“乐之为体，以心为主”。这里的“乐”，按照下文文意，其实已经不是“音乐”之“乐”，而是“礼乐”之“乐”，所以才有“故无声之乐，民之父母也”。“无声之乐”出于《礼记》中孔子对子夏的回答，其本意是“勤政”的政教意义。嵇康强调“无声之乐”，在字面上就似乎把“声”与“乐”相互独立了。实际上是近似乎概念的一种游戏。

从本质上说，嵇康仍然深深怀念儒家“礼乐”之制的“乐”，反对“郑声”，他对“乐”的理想诉求是“正言与和声同发”，即符合“政教”观念的“雅言”与协调平和的声音相谐合，这样的“乐”“使将听是声也，必闻此言，将观是容也，必崇此礼”。他两次提出这是“先王用乐之意”：

> 礼犹宾主升降，然后酬酢行焉。于是言语之节，声音之度，揖让之仪，动止之数，进退相须，共为一体。君臣用之于朝，庶士用之于家。少而习之，长而不怠，心安志固，从善日迁，然后临之以敬，持之以久而不变，然后化成。（《声无哀乐论》）

此外：

> 故朝宴聘享，嘉乐必存；是此国史采风俗之盛衰，寄之乐工，宣之管弦，使言之者无罪，闻之者足以自诫，此又先王用乐之意也。（《声无哀乐论》）

至于历来受儒家贬斥的“郑声”，他说：

> 若夫郑声，是音声之至妙。妙音感人，犹美色惑志，耽槃荒酒，易以丧业。（《声无哀乐论》）

虽然他承认了“郑声”“至妙”，但担心的正是它因此能“惑志”，导致“上失其道，国丧其纪，男女奔随，淫荒无度，则风以此变，俗以好成”，所以嵇康也是不赞成这一类“郑声”的。

综而言之，嵇康强调了“音乐”的“大和”，即协调之美，区分了“声”与“心”的不同，提出了“声”的“体”的客观存在，而审美主体的内心感情是能否“审美”的关键。如果不是过于绝对的话，嵇康此论还是有见地的。

第六章

艺术思想的成熟

魏晋南北朝的社会现实激活了汉代“独尊儒术”后渐渐趋于定型化的社会思想意识，在中国封建社会的初期，不可能有反对，或者有悖于儒家“礼教”思想的意识。玄学之盛，其根本还在于对传统儒学在现实中的苍白无力的极度失望，正因为“爱之弥深”，才“怨之弥深”。这一“怨”却在客观上触发了与“艺术”有关的思想的“灵根”，使艺术思想也“自觉”到自身的价值。唐代重新一统天下，使首先在南方“自觉”起来的艺术思想迅速影响全国，东晋乃至南朝的有关艺术门类代表作成为唐代奉行的典范。而唐代社会生活的丰富又使艺术实践在广度和深度上进一步拓展，由于外来艺术文化（包括宗教艺术）得到汉族文化的尊重，在中土传播流行过程中和汉族艺术交相融会，唐代的艺术活动一时蔚为大观。而艺术思想在沿着前代的传统的发展之中也不断丰富和变化。

一般而言，作为“政教”的艺术思想依然占据着相当重要的地位，表现在“音乐”、“绘画”方面尤其如此，作为艺术之大端的“文”，更是以“载道”为重任。尽管如此，从不断强调“政教”功能

的事实中也可以得出现实中偏离了“政教”要求的艺术活动也是相当普遍的结论。社会生活的历史在不停地向前推移，社会风俗之变往往反映出社会艺术情趣的变化。变化是渐起的，在唐代，这种从渐起到大变的时期是在盛唐产生的，而对艺术审美情趣的完整总结则是在唐末才完成。

第一节 “一舞剑器动四方”

唐代是继汉代之后又一个大一统的封建政权。如果说，汉代承继在战国纷乱的基础上建立起来的秦朝，由于秦朝历史极其短暂，汉代实际上面临的还是战国动荡后的残破的现实。所以汉代没有余力追求华饰之美，以朴质的心态在“独尊儒术”之中渐渐形成自己深沉闳大的胸怀，犹如走出莽莽林海的巨人，在修文偃武，接受了儒家思想熏陶之后登上高山之巅，颇有“一览众山小”的气度。唐代是在魏晋南北朝之后的隋代政权上建立起来的，而隋代的历史同样短暂，唐代在思想文化上承接的是魏晋南北朝的遗产。其中外来的、非汉族的文化也一同被继承下来，更重要的是形成了能够容纳不同思想意识背景的文化形态的宽广胸怀。唐代社会的文化艺术生活在内容上、体裁上都呈现出前所未有的绚丽多采，与汉代相比，唐代更像一个典雅华贵的世家子弟，潇洒自得又不失宽广大度。

历来受到宫廷重视的“礼乐”之“乐”，“正乐”的地位虽然不可动摇，但实质内容却有所变化。唐代宫廷“雅乐”和以前的最大不同之处就是大量吸收了少数民族音乐、甚至外国音乐，在隋唐宫廷“九部乐”的基础上增加了《高昌》乐，并把十部乐分为“堂下立奏，谓之立部伎，堂上坐奏，谓之坐部伎”两大演奏体系。十部乐的内容分别是：《燕乐》、《清商》、《西凉》、《扶南》、《高丽》、《龟

兹》、《安国》、《疏勒》、《康国》、《高昌》。初唐之际的音乐艺术思想能够有如此"开放"的特点，和唐太宗李世民的艺术观念有关。

在音乐艺术方面，李世民是一个"声无哀乐"论者，他不赞成传统儒家关于"礼乐"的"政教"作用，认为"乐"对"人心"对"政权"未必有那么大的作用，《贞观政要·礼乐》记述说：

> 太常少卿祖孝孙奏所定新乐。太宗曰："礼乐之作，是圣人缘物设教以为樽节。治政善恶，岂此之由？"御史大夫杜淹对曰："前代兴亡，实由于乐：陈将亡也，为《玉树后庭花》，齐将亡也，而为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音。以是观之，实由于乐。"太宗曰："不然，夫音声岂能感人？欢者闻之则悦，哀者听之则悲，悲悦在于人心，非由乐也。将亡之政，其人心苦，然苦心相感，故闻之则悲耳，何乐声哀怨能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕能为公奏之，知公必不悲耳。"尚书右丞魏徵进曰："古人云：礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？乐在人和，不由音调。"太宗然之。

李世民作为开国皇帝，对宫廷"雅乐"有如此大度的理解，必然使唐代艺术有繁荣的趋势。而音乐到了盛唐之际，涌现出《破阵乐》、《庆善乐》、《景云乐》、《霓裳羽衣曲》、《雨霖铃》、《夜丰乐》、《何满子》、《柘枝》、《剑器行》等大曲、名曲，其中除了宫廷的"雅乐"之外，民间的大曲也有不少。盛唐的大曲在表演上有综合发展的特点，由"散序"、"歌"、"破"三部分综合而成一整体。"散序"含器乐独奏、合奏等；"歌"以歌唱为主，辅之以慢板排遍；"破"是高潮之处，以舞为主，舞又有"入破"、"虚催"和"衮遍"之别。白居易在和元微之的诗《霓裳羽衣歌》中对唐代歌舞有如实的描述：

> 我昔元和侍宪皇，曾陪内宴宴昭阳。

千歌百舞不可数，就中最爱霓裳舞。
舞时寒食春风天，玉钩栏下香案前。
案前舞者颜如玉，不著人家俗衣服。
虹裳霞帔步摇冠，钿璎累累珮珊珊。
娉婷似不任罗绮，顾听乐悬行复止。
磬箫筝笛递相搀，击擫弹吹声逶迤。
散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。
中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰坼。
飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊；
小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。
烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。
上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。
繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮。
翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。

这一段描述相当真实地表现了该舞的“初序”、“散序”、“中序”、“破”的全过程，还描述了舞者的服装特点，总体上完整地表现了唐代乐舞的华彩典雅、气势奔放的特点。这个特点在民间乐舞如“剑器”中也同样存在，杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》中的描述是：

昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。
观者如山色沮丧，天地为之久低昂。
㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。
来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。

杜甫着重写“剑器”的“舞”，而节奏疾促高昂、动态奔放、气势雄大的特点同样突出。杜甫在“序”中提到公孙氏是初唐时最著名舞蹈家，《剑器》更是她的代表作，当时另一位著名书法家张旭“善草书书帖，数尝于邺县见公孙大娘舞西河剑器，自此草书长

进，豪荡感激”。《国史补》亦记载“旭常言：始吾见公主、担夫争路而得笔法之意，后见公孙氏舞剑器而得其神”。艺术的感觉应该是相通的，张旭的草书和公孙氏的舞蹈在“雄放”这一点上也是一致的。唐代的吴道子以“吴带当风”闻名于世，而“吴带当风”最根本的特点就是“雄放”。唐舞从表演风格特点上分有“健舞”和“软舞”两种，但两种的基本风格特点仍旧是“雄放”。

唐代乐舞在民间的普及是“雅乐”发展的基础，传统的“琴”在唐代已被淹没在音调激越高昂的外来乐器之中，民间音乐也以少数民族的乐器为主：

丝桐合为琴，中有太古声。
古声淡无味，不称今人情。
玉徽光彩灭，朱弦尘土生。
废弃来已久，遗音容泠泠。
不辞为君弹，纵弹人不听。
何物使之然？羌笛与秦筝。
（白居易《废琴》）

琴的音量较小，适宜表达思幽之情。白居易在诗中叹息琴的“古声淡无味”，原因是与当时的社会喜爱的艺术情调相去太远，“失去”了观众，而普通民间观众已经被“羌笛与秦筝”吸引。可以想见，外来的、少数民族的“胡乐”已经被汉族社会吸收和接纳，实际上已经成为汉族音乐的主要部分。

白居易对“胡乐”、“胡舞”以至“乐器”还是十分欣赏的，“胡琴”、“琵琶与羌笛”等外来乐器所演奏的乐曲都能为他赏识。他只是把传统的高雅的“琴”与之相比，对“高雅”艺术被社会冷落感到遗憾：

古琴无俗韵，奏罢无人听；
寒松无妖花，枝下无人行。

春风十二街，轩骑不暂停。
奔车看牡丹，走马听秦筝。
众目悦芳艳，松独守其贞。
众耳喜郑卫，琴亦不改声。
怀哉二夫子，念此无自轻。
（《邓鲂、张彻落第》）

诗是写给两位未考中的士人，用“无俗韵”的“古琴”相许，本带有劝勉的意思，但诗中也透露出崇尚绚丽、激越的时代风气。而“琴”是“不改声”的，当然相比之下，听众就要少得多。从音乐艺术角度说，不同的乐器都有擅长表现的不同“音域”，“琴”因为它的音域关系，最擅长于表达“恬淡”的思绪，最佳的演奏环境是：

鸟栖鱼不动，月照夜江深。
身外都无事，舟中只有琴。
（白居易《船夜援琴》）

只是这样的环境和一般民间观众是无缘的，在外来的音乐歌舞和生成于民间的繁盛的“曲子”乐舞的现实里，琴和它所擅长的曲调也就是一种“高雅艺术”，反映了唐代乐舞艺术的多样性。

第二节　从“秀骨清象”到“丰腴为美”

魏晋时期追求“风神”，在形式上以“清峻”为“美”，《世说新语·容止》中赞美王羲之的身材举止是“飘如流云，矫若惊龙”，对“王公形茂者”的赞词是“濯濯如春月柳”，“李安国，颓唐如玉山之将崩”，最典型的是：

嵇康身长七尺八寸，风姿特秀。见者叹曰：“萧萧肃肃，爽朗清举。”或云：“肃肃如松下风，高而徐引。”山公曰：“嵇叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立，其醉也，傀俄若玉山之

将崩”。(《世说新语·容止》)

以“清峻”为“美”,在绘画上有南北朝时期大量的敦煌壁画、雕塑为证明,从北朝到隋唐,作为同一个人物的造像,如迦叶和阿难,形象刻画在北朝以瘦骨嶙峋为基本特点,甚至到了隋代,政权虽然更迭了,但艺术思想中的形象认识要求并不因此而改变,所以隋代的造像也含有“清瘦峻朗”的特点。关于两晋时代形成的这种艺术欣赏的风气,鲁迅曾在一篇论魏晋文风的文章中说到与“药”、与“石”的关系,确实有他的道理。由于社会以服“长生药”为时尚,服药时间长了,身体受到药物影响,体型必然“瘦削”,而精神会一时亢奋,言语脱俗,词锋简要,成为士族风尚,对整个南北朝的艺术思想都有所制约。

到了唐代,初唐的政权建制沿着隋代体制而略有变革,而社会艺术思想的欣赏标准沿袭南北朝的“清峻”、“洒脱”之美的习惯。从书法上说,唐太宗李世民酷爱王羲之的风格,而王羲之书法也从此高踞中国书坛第一的位置而不可动摇,李世民对当时比王羲之名声更著的钟繇重新评价:

> 逮乎钟王以降,略可言焉。钟虽擅美一时,亦为迥绝,论其尽善,或有所疑。至于布纤浓,分疏密,霞舒云卷,无所间然。但其体则古而不今,字则长而逾制,语其大量,以此为瑕。(《王羲之传论》)[①]

在李世民看来,钟繇的书法还未能尽善。历来认为钟繇书法后继者是卫夫人,卫夫人是王羲之的老师。钟繇书法的老师是刘德升,他和胡昭“俱学于德升”,而两人风格不一样:“胡书肥,钟书瘦”,王羲之自己就认为:

> 吾尽心精作亦久,寻诸旧书,惟钟、张故为绝伦,其余为

① 《历代书法论文选》,上海书画出版社 1979 年版,第 121 页。

是小佳，不足在意。去此二贤，仆书次之。(《法书要录》卷一；晋王羲之《论书》)①

自认为与两位前辈相比，位置在“次之”。南朝齐王僧虔《论书》，也推崇钟繇：

钟公之书，谓之尽妙。钟有三体：一曰：铭石书，最妙者也；二曰章程书，世传秘书，教小学者也；三曰行狎书，行书是也。三法皆世人所善。(《法书要录》卷一；齐王僧虔《论书》)②

南朝以来，王羲之父子的书法已渐为社会崇尚，就书法风格说，是社会艺术思想中对“清峻”特色尤为欣赏的原因所致，梁武帝在《观钟繇书法十二意》中说：

世之学者宗二王、元常逸迹，曾不睥睨。羲之有过人之论，后生遂尔雷同。元常谓之古肥，子敬谓之今瘦。今古既殊、肥瘦颇反，如自省览，有异众说。张芝、钟繇，巧趣精细，殆同机神。肥瘦古今，岂易致意。(《法书要录》卷二，梁武帝《观钟繇书法十二意》)③

本来钟繇书法学刘德升而有“字瘦”的特点，王羲之学钟书，对“瘦”的结构字体自然渊源有自。只是在李世民眼里，钟书虽“瘦”，但有“长而逾制”之瑕，因此他要重新评价。王献之是王羲之的嫡传，自视亦甚高，在李世民的欣赏趣味中，也是：

献之虽有父风，殊非新巧。观其字势，疏瘦如隆冬之枯树；览其笔踪，拘束若严家之饿隶。其枯树也，虽槎枿而无屈伸；其饿隶也，则羁羸而不放纵，兼斯二者，固翰墨之病欤？(《王羲之传论》)④

---

①②③ 张彦远：《法书要录》，上海书画出版社 1986 年版，第 4、19、34 页。

④ 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979 年版第 121～122 页。

按照文意，李世民论王献之书法“疏瘦如隆冬之枯树”，似指他的“飞白”书而言，梁·虞龢《论书表》记：

子敬出戏，见北馆新泥垩壁白净，子敬取帚沾泥汁书方丈一字，观者如市。羲之见叹美，问所作，答云：“七郎。”羲之作书与亲故云：“子敬飞白大有意”，是因于此壁也。[1]

“飞白”的风格在当时是“新样”，从汉隶到章草、真书，都是饱蘸墨汁，笔墨十分酣畅，字形则以“瘦”胜“肥”，只是这种“瘦”并非是“干枯”。“飞白”则必有“干枯”，在初唐也不能得到社会艺术欣赏思想的认可，李世民之论实在说明了当时尚“清峻”之“瘦”，是重其“骨力”表现，他说：

所以详察古今，研精篆素，尽善尽美，其惟王逸少乎？观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直。玩之不觉为倦，览之莫识其端。心慕手追，此人而已，其余区区之类，何足论哉？（《王羲之传论》）[2]

这里“点曳之工”，“裁成之妙”，都是可以映见“骨力”的“尽善尽美”。需要提出的是，从初唐到中唐，整个社会艺术思想都偏重于“清峻”、“风神”的欣赏趣味，不独在书法如此，在造型艺术中莫不以“清峻”的“神韵”为主，只是从六朝时期的“秀骨清象”的“清峻”开始向“骨肉停匀”的“丰腴”方向演进。所以看唐代的敦煌彩塑中的“迦叶”和“阿难”，在形象上已经脱离北朝的“清峻”概念，而显得较为丰满，只是总其大要，与盛唐形成的“丰腴”以至“丰硕”的形象比较，还是有“清峻”的遗风。

在盛唐时期形成的“丰腴”至“丰硕”的艺术欣赏情趣在绘画

---

① 《历代书法论文选》，上海书画出版社 1979 年版，第 54 页。

② 同上书，第 122 页。

上因为有形象可见的原因，可以体会得十分具体。绘画方面的曹霸和韩幹都是擅画鞍马题材的画家，曹霸是韩幹的老师，而韩幹则已是盛唐时代的人，他的画风就受到时尚的影响，以“丰硕”为特点，曾受到杜甫的评价：

弟子韩幹早入室，
亦能画马穷殊相。
幹惟画肉不画骨，
忍使骅骝气凋丧。
(《丹青行赠曹将军霸》)

杜甫不欣赏此时已经发展了的以“丰硕”为美的艺术风格。曹霸的作品在鞍马题材上是“斯须九重真龙出，一洗万古凡马空”，具体作品却没有留传，但从杜甫的诗意中，重其“神骏”是没有错的。相比之下，杜甫对韩幹的作品不满意是很明显的：即“画肉不画骨”。我们看韩幹的《照夜白》、《牧马图》，马躯干确乎肥硕，前胸饱满，后臀浑圆，但还未曾是“气凋丧”的精神面貌。显然杜甫的感觉出自于他倾向于前段历史阶段的艺术欣赏标准和趣味。他反感“丰硕”的形式，推重“瘦硬”的风貌，以为“瘦硬”才能有神采，有神气。盛唐之际像颜真卿这样的书法家所奠定的正楷“颜体”大概也是杜甫所不以为然的，粗壮的笔画和饱满的墨色当然和二王书法的“矫若惊龙”的形式风格不相类属，杜甫推重“瘦硬”，其实就是推重“清峻”，也是推重“骨力”。所以从发展的历史来看，杜甫在艺术思想上应该是属于“保守”类型的，唯其如此，才在盛唐艺术欣赏风气转变的时候，留下对现实艺术风格中的新趋向的不满。

盛唐时候的社会艺术欣赏标尺开始明显由“丰腴”向“丰硕”发展。绘画作品中的“绮罗人物”有张萱《簪花仕女图》，人物形象在身材上一律是粗壮有加，面如满月，一直到后来的周昉仕女作

品中仍然不减其丰硕之状。同时期的三彩人物中，不论男女，都是丰硕壮实。直到五代时期，以“丰硕”为“美”又发展到“丰肥”为美的程度，甚至佛教的传统题材“飞天”也个个有胖墩墩的形象，似乎从天而坠。可见，“丰硕”为“美”和后来的“丰肥”为“美”都是社会整体艺术思想中欣赏标准的特点，这种“集体无意识”式的艺术思想往往决定着整个社会中各门艺术实践的形式风格。唐代的“丰腴”和“丰硕”，并不是空洞的概念，伴随着它的是绚丽典雅的大家风度。就是杜甫批评的韩幹鞍马，其实也都内敛着一股豪迈雄放的力度，并无“凋丧”之态。颜真卿的正楷大字是赫赫有大丈夫气，态势稳健，气魄雄大，和所谓“墨猪”完全有别。以此再审视雕塑、壁画以至乐舞，都可以看出它们共通的基本特色，这就是“集体无意识”的艺术思想制约的结果。

因此，应该说，是这种“集体无意识”促使某些杰出艺术家成为历史的代表人物，而不是具体的某个艺术家创造了社会的艺术风格。

第三节　绘画的“品”位

用“品”来评定艺术的高下之分在南朝已有出现。钟嵘认为从汉末“九品中正法”开始，以“品”定人才高下，是一个可取的形式，“至若诗之为技，较尔可知，以类推之，殆均博弈”(《诗品序》)。梁代庚肩吾著《书品论》也是仿照“九品中正”的体例，即把书法总分三等，每等又分上、中、下三级，成为“上之上”、“上之中”、“上之下”，“中之上”、“中之中”、“中之下”，“下之上”、“下之中”、“下之下”的体例。而谢赫著《古画品录》只列品第，总其数目，只有六品。但是，不论他们的区别是什么，有一点是相同的，就是他们的“品第”只标其高低，本身并没有表明艺术风格的“特

质”是什么。

这种情况到了唐代有了变化，在书法艺术的“品格”特点上有张怀瓘提出“神”、“妙”、“能”三品。张怀瓘的“神品”标准有二，一是某种书体的创始人，或奠基人，如“史籀”：

> 穷物合数，变类相召，因而以化成天下也。故其称谓无方，亦难得而备举。今妙迹虽绝于世，考其遗法，肃若神明，故可特居神品。(《法书要录》卷八；《书断》中)[①]

二是在书法师承上有风格独创之处，技法娴熟精妙，能够自成一家并足以为后世楷模者，前者有汉章帝时的杜度，善章草：

> 韦诞云："杜氏杰有骨力，而字画微瘦，崔氏法之，书体甚浓，结字工巧，时有不及，张芝喜而学焉。转精其巧，可谓草圣，超前绝后，独步无双。张芝自谓：'上比崔、杜不足，下方罗、赵有余。'诚则尊师之辞，亦其心肺间语。伯英损益伯度章草，亦犹逸少增减元常真书，虽润色精于断割，意则美矣；至若高深之意，质素之风，俱不及其师也，然各为今古之独步。"[②]

于此可见，杜度和他的后学者张芝之所以能入“神品”，在于杜度把史游始创的“草书”推到“神妙”之境，使已“绝其迹”的史游创造的“草书”能够为后人法式。而张芝则学杜书又有创造，所谓“损益”，而创新之处往往优于“损益”之点，所谓“润色精于断割”，故而才为“今古之独步”。

另外如“蔡邕，……工书绝世，尤得八分之精微。体法百变，穷灵尽妙，独步今古。又创造飞白，妙有绝伦，动合神功”[③]。“晋

① 张彦远：《法书要录》卷八，上海书画出版社 1986 年版，第 208 页。

② 同上书，第 209 页。

③ 同上书，第 210 页。

卫瓘……尝云：我得伯英之筋，恒得其骨，靖得其肉。伯玉采张芝法，取父书参之，遂至神妙。天姿特秀，若鸿雁奋六翮，飘摇乎清风之上，率情运用，不以为难"[1]，等等。都是以娴熟的技法变通师承的特色而自成一家者，所以，"神品"是重师承，更重创作成就的品评标准。

"妙品"则指合乎规矩而有师承，自然浑成而骨力强健，如邯郸淳是"应规入矩，方圆乃成"。而嵇康是：

妙于草制，观其体势，得之自然，意不在乎笔墨，若高逸之士，虽在布衣，有傲然之色，故知临不测之水，使人神清，登万仞之岩，自然意远。(《法书要录》卷八《书断》中)[2]

王世将是"工于草、隶、飞白，祖述张、卫遗法"。[3] 褚遂良"少则服膺虞监，长则祖述右军。真书甚得媚趣，若瑶台青锁，窈映春林，美人婵娟，不任罗绮"。[4]欧阳询是"八体尽能，笔力劲险，……飞白冠绝，峻于古人，有龙蛇战斗之象，云雾轻浓之势，风旋电激，掀举若神"[5]。可见师承和骨力俱佳是"妙品"的主要标准。

相较而言，"能品"大抵都有某种技法功力上的缺憾，与"神"、"妙"的最大区别在于不足为后世师，如：

张超，……工章草，擅名一时。字势甚峻，亦犹楚共王用刑失节，不合其宜。(《法书要录》卷八；《书断》下)[6]

东晋的王导：

行、草兼妙，然疏柯迥擢，寡叶危阴，虽贤有余，而才不足。[7]

就是孙过庭也是：

---

① 张彦远：《法书要录》卷八，上海书画出版社 1986 年版，第 212 页。

② 同上书，第 218 页。

③④⑤⑥⑦ 同上书，第 219、225、224、229、232 页。

工于用笔，俊拔刚断，尚异好奇，然所谓少功用，有天材。[1]

张怀瓘评书法的三品标准标以"神"、"妙"和"能"，具体书法家的品评内容当然也是见仁见智，他自己也说："盖一味之嗜，五味不同，殊音之发，契物斯失。方类相袭，且或如彼，况书之臧否，情之爱恶，无偏乎？"但"神"、"妙"、"能"三品的排序自此也大体得到历史的承认，并且从"书法"又引申到绘画的品评方式，唐代朱景玄著《唐朝名画录》，"序"中说：

古今画品，论之者多矣。隋梁已前，不可得而言。自国朝以来，惟李嗣真《画品录》，空录人名，而不论其善恶，无品格高下，俾后之观者，何以考焉？景玄窃好斯艺，寻其踪迹，不见者不录，见者必书。推之至心，不愧拙目。以张怀瓘《画品断》神、妙、能三品，定其等格，上中下又分为三；其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。

朱景玄品当代作品十分谨慎，非亲见不录。他除了援引张怀瓘的"神"、"妙"、"能"三品体例之外，增加"逸品"，这十分重要。前三品每品又再分上中下三等，说明这三品的容量范围较广泛，但"逸品"则不分等次，说明"逸品"地位特殊。其次，"逸品"和它们最根本不同的标准是不强调"师承"的"合规入矩"，相反，它必须是"不拘常法"，换句话说，它重视的是作者本人的"独创"。在朱景玄看来，这也许只不过是完善了书画艺术的品评等第，他或许没有意识到，自从提出"逸品"后，其艺术"品位"渐渐上升。随着"庶族"和平民出身的文化人越来越多地介入书画艺术创作活动和鉴赏活动，"逸品"地位扶摇直上，成为高居于"神品"之上的最高等级，也充分体现了中国文化人（士）阶层艺术思想的基本

---

① 张彦远：《法书要录》卷八，上海书画出版社 1986 年版，第 238 页。

特色。

第四节　“二十四诗品”和它的影响

唐代艺术实践的成就是多方面的，其中文学的成就，特别是“诗”的成就，就其影响来说，则是最大的。“诗”的体裁确定了它在整个艺术领域中主流地位，正如白居易在《与元九书》中说：

> 夫文尚矣。三才各有文：天之文，三光首之；地之文，五材首之；人之文，六经首之。就六经言，《诗》又首之。何者？圣人感人心而天下和平。感人心者，莫先乎情，莫始乎言，莫切乎声，莫深乎义。诗者：根情、苗言、华声、实义。……圣人知其然，因其言，经之以六义；缘奇声，纬之以五音。音有韵，义有类。韵协则言顺，言顺则声易入。类举则情见，情见则感易交。于是乎孕大含深，贯微洞密，上下通而一气泰，忧乐合而百志熙。五帝三皇所以直道而行，垂拱而理者，揭此以为大柄，决此以为大窦也。（《白居易集》卷四五）

白居易文中自然免不了从“诗教”的角度强调“圣人”之意，在整个封建社会的历史阶段，这种行文方式不足为奇。重要的是他在文中前一段把“诗”的四个特点：“根清、苗言、华声、实义”揭示得十分明确，也因此确认了“诗”的主流作用。

事实上，对现实生活中的各式各样题材的认识，在“诗”创作中也确实能够得到最迅速、最敏感、最深刻的表现。正是因为唐诗在创作实践中已经相当全面地触及到人与社会、人与自然、人与宇宙各种关系和相应的思考，积累了极为丰厚的经验，才在诗艺术认识上有了经典性的理论总结，足以影响其他艺术门类的历史发展思潮。

被奉为经典的《诗经》中的“国风”，就是当时朝廷职司在民

间采纳民歌而来。所以民歌的兴盛对文人"诗"的创作提供很好的借鉴，只是这种借鉴在时间上会存在一段"时间差"，就像南北朝时代的民歌与唐诗的兴盛一样。初唐时候就有学者王通提出民歌、诗是"民之情性"：

> 薛收问曰："今之民胡无诗?"子曰："诗者，民之情性也，情性能亡乎？非民无诗，职诗者之罪也！"(《关朗》)[①]

"诗"其实就是老百姓的心声，所以对"诗"的价值认识就不在它的音韵声调是否"合辙"。曾有专门讲究声韵的李伯药向王通请教论诗，而王通不予理睬，李伯药自认为已经"分四声八病，刚柔清浊，各有端序，音若埙篪"，不理解王通的不满意究竟为何。其实在王通看来，诗是"咏志"的，所以也要像民歌一样，传达"心声"，如果舍此而一味重视声律音韵，正是不解"诗意"，"今子营营驰骋乎末流，是夫子之所痛也"。[②]

但是，诗的形式感是离不开声律音韵的要求的，所以完全不注意音韵的观点也不可取。有"心声"是一个内容的问题，有"音韵"是一个形式的要求，无"质"尚"文"不是"诗之道"，有"质"无"文"也不是"诗之道"，"文质"仍然要"彬彬"。僧皎然提出，"诗不假修饰，任其丑朴，但风韵正，天真全，即名上等"[③]的看法是片面的，他举例说："无盐阙容而有德，曷若文王太姒有容而有德乎?"无盐，是战国时期齐国著名的丑女，因为容貌奇丑而不能婚嫁，但她最后以"德"著称而成为齐王的宫人。太姒是"容貌"与"德操"俱佳的代表。皎然用这两个人的对比，说明"诗"仍然要讲究"修饰"，"形式"和"内容"的结合应该相互彰显。在皎然看来，诗艺术的"形式"表现还是外在的，诗的"取境"如何，才是重要

①②③　引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第233、283页。

的，而“取境”则依靠作者的“苦思”，他说：

又云不要苦思，苦思则丧自然之质。此亦不然。夫不入虎穴，焉得虎子？取境之时，须至难至险，始见奇句。成篇之后，观其气貌，有似等闲，不思而得，此高手也。①

他认为“取境之时”的“苦思”起点要高，取法乎上，“夫诗人之思，初发取境偏高，则一首举体便高，取境偏逸，则一首举体便逸”，才能翻难成易，遣词造句出奇制胜，而诗的风格也随之典型。

皎然针对当时对诗创作中风格概念的一些混乱和误导现象提出“诗有六迷”：

以虚诞而为高古。以缓漫而为冲淡。以错用意而为独善。以诡怪而为新奇。以烂熟而为稳约。以气少力弱而为容易。②

“虚诞”和“高古”，“缓漫”与“冲淡”等等相对应的概念，在艺术上确乎存在着互混的现象，严格地说，这些对应的概念之间其实并没有明确的分界线，完全在于“度”的掌握。如果“度”的掌握不足，或过甚，就变褒为贬，化“美”为“丑”。皎然虽然没有，也不可能对“度”作进一步的限定，但他列出六对最易混淆的风格概念本身就说明当时对诗风格的认识已经相当精微。

若论较系统表达对诗艺术的见解，而且在艺术发展历史上影响较大的作品，是晚唐司空图的《诗品二十四则》。该作品列出二十四种品第，它们是：“雄浑”、“冲淡”、“纤秾”、“沉著”、“高古”、“典雅”、“洗炼”、“劲健”、“绮丽”、“自然”、“含蓄”、“豪放”、“精神”、“缜密”、“疏野”、“清奇”、“委曲”、“实境”、“悲慨”、“形容”、“超诣”、“飘逸”、“旷达”、“流动”。司空图对上述品第并没有明显标示其“第一”、“第二”的次序，但是把“雄浑”放在首位，应

①② 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第283、284页。

该说是考虑到整个唐代社会艺术风格中的主流特征。如前所述，唐代艺术欣赏的总体标准正像绘画中吴道子的“吴带当风”所表达的那样，是一种雄健奔放、气度宏大的特征。而司空图则以涵盖绘画风格在内的语言加以总结是：“大用外腓，真体内充，返虚入浑，积健为雄。具备万物，横绝太空，荒荒油云，寥寥长风。超以象外，得其环中，持之匪强，来之无穷。”可见“雄浑”之中隐含有“充实”、“饱满”和“矫健”诸审美的因素。就司空图本人对诗艺术诸“品”的偏爱而言，似乎是在“含蓄”品中。他在《与李生论诗书》中提出对诗的欣赏要“辨于味”：

> 文之难，而诗之尤难。古今之喻多矣，而愚以为辨于味，而后可以言诗也。（《司空表圣文集》卷二）

“辨于味”，就必然要对作品再三咀嚼，这就是艺术欣赏的“体会”和“感悟”的特点。他接着提出一个令后辈诗人大为倾倒的著名譬喻，即“盐梅之美”：

> 江岭之南，凡是资于适口者，若醯，非不酸也，止于酸而已；若盐，非不咸也，止于咸而已。华之人以充饥而遽辍者，知其咸酸之外，醇美者有所乏耳。（《司空表圣文集》卷二）

这段话被后来的苏轼作了通俗解释。就是：盐止于咸，梅止于酸，而其美常在咸酸之外。（《东坡题跋》卷二）“咸酸之外”的“美”是什么呢？司空图说，是“韵外之致”，是“味外之旨”。是文字形式之外的一种感受，在绘画，是“象外之象，景外之景”，用他二十四诗品中“含蓄品”的文字是：“不着一字，尽得风流”，用他列于首位的“雄浑品”中话说：“超以象外，得其环中”。实际上，艺术最基本的一个要求，就是“含蓄”，“含蓄”是艺术普遍性的规律之一，因为有“含蓄”才能使人产生“联想”，有“联想”才可能有所“感悟”。司空图把“含蓄”作为单独一品列出，并非否认其他诸品没有“含蓄”的因素，但一经他特列标出，“含蓄”的品评要求明确

化，也促使人们对艺术的认识有了深化的进展。一方面可以说艺术思想更“纯然”于艺术本体，另一方面也可以说使中国艺术思想的审美核心更具体化，并因此形成中国艺术思想中的审美价值的特色。

第五节　“外事造化，中得心源”

唐代张彦远在《历代名画记》卷一《叙画之兴废》中论述了晋室南迁之后绘画流变的历史情况：

> 魏晋之代，固多藏蓄，故寇入洛，一时焚烧。宋、齐、梁、陈之君，雅有好尚。晋遭刘曜，多所毁散。重以桓玄性贪好奇，天下法书名画，必使归己。及玄篡逆，晋府真迹，玄尽得之。……玄败，宋高祖先使臧喜入宫载焉。南齐高帝，科其尤精者，录古来名手，不以远近为次，但以优劣为差。……梁武帝尤加宝异，仍更搜葺。元帝雅有才艺，自善丹青，古之珍奇，充牣内府。侯景之乱……既而内府图画数百函，果为景所焚也。及景之平，所有画皆载入江陵，为西魏将于谨所陷。元帝将降……于谨等于煨尽之中，收其书画四千余轴，归于长安。……陈天嘉中，陈主肆意搜求，所得不少，及隋平陈，命元帅记室参军裴矩、高颖收之，得八百余卷。

以上所记，参照正史，均有根据，可见晋室南来，汉文化正朔也随之南来。至梁武帝时侯景之乱始，南方书画艺术即汉文化艺术的典范之作又流向江陵，不久又集中至北方。但汉文化从此在南方扎下了根，名人书画遗落民间甚多，所以陈代继续搜求，仍能达800余卷。至此，北方书画艺术与南方相比，在艺术理论上几乎是空白，北方虽然有大量的佛教壁画，但那是附丽于宗教的艺术。而南方书画作为个人欣赏的风气却相当普遍，这种理论和风

气都是一定的艺术思想的反映，它直接影响着唐代书画艺术思想的发展趋向，所以唐代绘画在欣赏上推重的是南朝画风。《历代名画记》记载东晋和南朝书画家达 100 人，北朝从后魏至后周只有 21 人。东晋至南朝著名的书画家有王羲之、顾恺之、戴逵、戴颙、陆探微、宗炳、王微、谢赫、张僧繇等 9 人；而北朝著名书画家只有蒋少游、杨子华、曹仲达等 3 人。不但在人数上南方六朝大大领先于北朝，而且在艺术风格的影响力方面也占绝对优势，以顾恺之为代表的南朝绘画艺术和以王羲之为代表的东晋南方六朝书法艺术能得到唐代的推重是必然的。《历代名画记》卷二《叙师资传授南北时代》中指出："自古论画者，以顾生之迹，天然绝伦，评者不敢一二。""传写形势，莫不妙绝。"可见顾恺之代表的南方画风在唐代的地位是不可怀疑的。南朝谢赫在《古画品录》中对顾恺之的艺术品评其实并不很高，他认为顾恺之虽然"格体精微，笔无妄下，但迹不逮意，声过其实。"品评在第三品姚昙度之下，毛惠远之上。隋唐统一南北之后，在文化上自然要以汉文化正朔为指归，谢赫对顾恺之的上述品评也开始受到越来越强烈的反对，张彦远也是反对者之一：

> 李嗣真云："顾生天才杰出，独立亡偶，何区区荀、卫，而可滥居篇首。不兴又处顾上，谢评甚不当也。顾生思侔造化，得妙物于神会，足使陆生失步，荀侯绝倒。以顾之才流，岂合甄于品汇，列于下品。尤所未安。今顾陆请同居上品。"姚最云："顾公之美，独擅往策。荀、卫、曹、张、方之蔑然。如负日月，似得神明，慨抱玉之徒勤，悲曲高而绝唱。分庭抗礼，未见其人。谢云声过其实，可为于邑。"张怀瓘云："顾公运思精微，襟灵莫测。虽寄迹翰墨，其神气飘然，在烟霄之上，不可以图画间求。象人之美，张得其肉，陆得其骨，顾得其神。神妙亡方，以顾为最。喻之书，则顾陆比之钟张，僧繇比之逸

少，俱为古今之独绝。岂可以品第拘？谢氏黜顾，未为定鉴。”（《历代名画记》卷五；《顾恺之》条）①

唐代对顾恺之艺术的肯定，实际上就是对南方士族为代表的汉文化的肯定，张彦远说陈朝搜求800余卷的书画入隋后曾跟随炀帝东来扬州，炀帝逝于扬州后，这批书画先后经宇文化及窦建德和王世充之手，最后归之于唐。隋炀帝从中原赴东南，要携带这些作品，因为他也和唐太宗李世民一样，“特所耽玩”，足可见南方书画艺术的历史影响力。

南朝画家中在当时声誉超过顾恺之，在唐代也能够与顾同居上品第一的是吴人陆探微，谢赫认为他和卫协是兼备“六法”的作者。张怀瓘认为“陆公参灵酌妙，动与神会。笔迹劲利，如锥刀焉。秀骨清像，似觉生动，令人懔懔，若对神明。虽妙极象中，而思不融乎墨外”（《历代名画记》卷六《陆探微》条）②，但总体评价是，“但顾长康之迹，可使陆君失步，荀勗绝倒”。张彦远归纳为，“迹简意淡而雅正，顾、陆之流是也”。

唐代推重顾恺之，是因为唐人在绘画艺术上强调“意”，而顾恺之除了他的技艺有“紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾”的特点外，更重要的就是“意存笔先，画尽意在，所以全神气也”（《历代名画记》卷二《论顾陆张吴用笔》）。③“意”在唐代之所以被特别关注，是因为唐人十分重视“六法”之说。南朝谢赫提出的“六法”究竟应如何理解，他本人并没有作详细说明，而且，他以人物肖像画家的身分来阐述人物肖像画的“六法”，却因为已经涉及到绘画艺术的基本规律，到唐代已经被视作整个绘画创作的基本要领。在这一个概念外延扩大的理解之中，张彦远从

①②③　张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社1963年版，第114～115、127～128、23页。

"形似"方面来说明"气韵"：

古之画或能移其形似，而尚其骨气。以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画，纵得形似，而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣。(《历代名画记》卷一；《论画六法》)[1]

他没有具体解释"气韵"的定义，但联系后文，"气韵"是和"意"有所相关的：

夫象物在于形似，形似须全其骨气。骨气形似，皆本于立意而归采用笔。[2]

"骨气"是书法用语，张彦远《法书要录》引南朝梁·袁昂"古今书评"说："蔡邕书骨气洞达，爽爽有神。"是说他的书法笔力健、气势神爽。诗品中也有"骨气奇高，词采华茂"的用法，意思也相近。张彦远对绘画的要求是要有一定的"技术"，"象物必在于形似"，画得"像"是"技术"问题，笔力健与否也是技术的问题。但绘画的"技术"有它独特之处，即"技术"与"艺术"之间并不截然分割，如"形似"与否全在于"骨气"如何，而"骨气"中的笔力是创造"气势"的形式基础，"气势"就不完全只是一个"技术"的问题，它属于对整体作品欣赏中的一种"感受"。所以它也属于"艺术"的范畴。在绘画创作中，实际的过程是作者下笔之前要化相当多的时间冥思苦想，酝酿作品的"情调"、"气势"，直至朦胧之中若有所见，并且这种"所见"最终能够基本确定，于是才有下笔的"冲动"，也就是开始了"艺术"的过程。前者是"构思"，"构思"的渐进过程趋于肯定之际，"构图"也渐渐展现，待到下笔作画的时候，已经是把"构图"具体化了。这种具体化，表现在"用笔"。在欣赏者来说，观赏绘画的过程正好是相反的，欣赏者首先接触到的是

①② 张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社 1963 年版，第 13、13～14 页。

作品具体的形式表现，就是“用笔”，从“用笔”的“笔法”中感受到相应的某种“感受”。如顾恺之的笔法“紧劲联绵，循环超忽”，给人的“感受”是“全神气”；陆探微有“一笔画”的“连绵不断”的用笔特点，就使人有“精利润媚，新奇妙绝”的“感受”；张僧繇的笔法是“点曳斫拂”，令人有“勾戟利剑森森然”的感觉；至于吴道子，笔法“力健有余”，更是给人以强烈的“数尺飞动”，“吴带当风”的感受。欣赏者在这些“感受”之余又可以进一步领会到创作者的“构思”所在，这种“构思”在欣赏者的感受中是以一种“意境”的形式出现的，和创作者构思之际的“朦胧”中的幻化之境并不一致。但不一致是正常的，而共同的基础是相同的，即“用笔”，所以张彦远说是“骨气形似，皆本于立意而归乎用笔”，说出了绘画艺术的特点是以可以看得见的“笔法”为切入点的。欲求“形似”，就必须有完整的“骨气”，两者又都要由创作者的“立意”来决定。最终还是要通过具体的用笔加以展现，这就是造型艺术中“技术”与“艺术”的辩证关系。

唐代绘画已经分科独立，道释人物画科之外，山水、花鸟翎毛、鞍马走兽都有专擅一技的画家。“六法”之说本立足于人物和肖像画科，张彦远释“六法”仍以人物画为主，而扩及山水、狗马。特别是山水画科的兴起，促进了人与自然之间的“体认”关系，使人对山水的认识能够从具体的山形地貌中解脱出来，不拘于具体的形物，思绪飘然于形物之上。因而张彦远说的“皆本于立意”是涵盖了山水画在内的对“六法”的诠释。

但是“立意”从何而来，张彦远并没有详说，他在《历代名画记》卷十中记吴人张璪时说：

> 张璪，字文通，吴郡人……尤工树石山水，自撰绘境一篇，言画之要诀。词多不载。初，毕庶子宏擅名于代，一见惊叹之，异其唯用秃毫，或以手摸绢素，因问璪所受。曰：“外事

造化，中得心源。”毕宏于是搁笔。[1]

张璪说的八个字：“外事造化，中得心源”，可谓言简意赅，把山水画创作的精义作了高度的概括。“造化”即大自然，“师”有效仿、学习之意，“师造化”就是要求在真实山水中去观察对象；“中得心源”则指在以山水为“师”的过程中以内心的感悟为主。人们在山水实景的观览过程中并不是随时都会有所“感悟”的，所谓“感悟”也是指创作者在大自然的山川形体面前偶有的精神意识上的某种“震动”，这种“震动”的出现又是由多方面的因素促成，当这些多方面的因素不具备或不完全的时候，就不可能有所“震动”，也就不会有所“感悟”。只有有了“震动”，有了“感悟”，才会有所“立意”。山水画创作往往就是在特定的时刻忽然间感受到面前的山川形势似乎在向自己暗示着什么，创作者或震动于对象的浑厚的体量，或险峻雄健的气势，要把那种朦胧的体量感，或气势感表现出来，这就是“立意”出现了。

唐代绘画实践的不断深入，引导了人们的绘画艺术思想的深入，从张璪的“外事造化、中得心源”的创作经验直到张彦远的“形似骨气”和“本于立意而归乎用笔”的见解，说明唐代绘画艺术在创作和欣赏两方面的认识都已形成自己的体系。

第六节　“气韵”的新解

南朝谢赫提出“六法”，立足的基础是当时人物（肖像）画的艺术实践。到了唐代，绘画分科已经成熟，其中山水画科的发展最为迅速。从形式上说，山水画以工笔重彩的青绿形式为尚，其代表人物是李思训、李昭道“大小李将军”。唐代重书法，绢素和

---

① 张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社 1963 年版，第 198 页。

制墨工艺也随之愈趋精良，客观上为“水墨”介入绘画提供了物质的条件，水墨山水技法也应运而生。唐代朱景玄《唐朝名画录》说吴道子“不以装背为妙，但试笔绝踪，皆磊落逸势；又数处图壁，只以墨踪为之，近代莫能加以彩绘”（《神品上一人》）[①]；说王维“画山水松石，踪似吴生”，可见也是擅用水墨技法的画家。与此相应的是在绘画技法的观念上也出现重视“墨色”的运用，张彦远所谓“草木敷荣，不待丹碌之采，云雪飘扬，不待铅粉而白，山不待空青而翠，凤不待五色而绛，是故运墨而五色具，谓之得意”（《历代名画记》卷二；《论画体工用榻写》）。对著色的形式风格反而不以为最佳，“夫画物特忌形貌采章，历历具足”。显然这是水墨技法出现后对重彩技法的冲击所致。

唐代水墨技法有两种，一种是“泼墨”，一种是“破墨”。在前者，有朱景玄《唐朝名画录》记：

王墨者不知何许人也，亦不知其名，善泼墨山水，时人故谓之王墨。……好酒，凡欲画图幛，先饮。醺酣之后，即以墨泼。或笑或吟，脚蹙手抹。或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水。应手随意，倏忽造化。图出云霞，染成风雨，宛若神巧，俯观不见其墨污之迹，皆谓奇异也。（《逸品三人》）[②]。

张彦远《历代名画记》卷十“王默”条记有王默：

王默，师项容，风颠酒狂，画松石山水，虽乏高奇，流俗亦好。醉后以头髻取墨，抵于绢画。

此王默也许即彼王墨，综言之，他就是泼墨的代表，在当时不被张彦远这样的史论家欣赏。

---

①② 朱景玄：《唐朝名画录》，温肇桐注，四川美术出版社 1985 年版，第 2、35 页。

当时流行且被推赏的是“破墨”技法。唐代“破墨”和今人所谓“以淡破浓”、“以浓破淡”的方法不一样，“破”，是剖分的意思，把较浓的汁掺水使之淡，叫“破”。至今民间还有这种用法。“破墨”是把浓墨兑入不等量的清水，调出浓度不同的层次，诸如所谓“焦、浓、重、轻、淡”之类。张彦远《历代名画记》卷十“张璪”条：

> 璪以宗党，常在予家，故予家多璪画。曾令璪画八幅山水幛，在长安平原里，破墨未了，值朱泚乱，京城骚扰，璪亦登时逃去。家人见画在帧，苍忙掣落，此幛最见张用思处。

这里所说“破墨未了”，就是指在落笔渲染之前要把墨色破分恰当，以便在画幛上互相接晕。所以张璪中途因故离去，而画幅尚可“见张用思处”。

唐代善用“破墨”的还有王维，张彦远说“余曾见（王维）破墨山水，笔迹劲爽”（《历代名画记》卷十四《王维》条），可见“破墨”要见笔。相较而言，“泼墨”则不重见笔，王默如此，他的老师项容也被后人评为“用墨独得玄门，用笔全无其骨”（《笔法记》）[①]。到唐末，因为水墨技法的实践不断深入，有“笔”和有“墨”成为这一技法的两大要素，用这种新的标准来衡量绘画，就是吴道子也是“笔胜于象……亦恨无墨”。[②]

在绘画品评标准方面则也相应出现和“六法”有别的新见解，这就是荆浩的《笔法记》。

荆浩是五代时人，自称仍署唐。他的《笔法记》中最突出的是提出了“六要”：

> 夫画有六要：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。

他把谢赫“六法”中的“气韵”一词分开独立理解，各自的涵意是：

①② 俞剑华编：《中国画论类编》上，人民美术出版社 1957 年版，第 608 页。

> 气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。

这样的涵意以往大都被解释得玄之又玄，是因为没有联系到唐代水墨技法所取得的具体成就所致。“心随笔运”，是指造型时心手相应，一气呵成，形象明确，画面形象呼应连贯，也是浑然一气。说得通俗点，就是整体形象感充分。值得注意的是“韵”和“隐迹立形”的关系是直接的，唐代“破墨”技法的运用颇受推重，为什么呢？就是“破墨”造成了一种特殊的画面效果，《唐朝名画录》记善用“破墨”的张璪，作品是：

> 其山水之状，则高低秀丽，咫尺重深，石尖欲落，泉喷如吼。其近也若逼人而寒，其远也若极天之尽。

这里所说“咫尺重深”，在《宣和画谱》卷十《山水》中对张璪也有语意相同的描述：

> 所画山水之状，则高低秀绝。咫尺深重，几若断取，一时号为神品。

深重，即重深。重，指重叠之意。“咫尺重深”，是说在不大的尺幅中能体现“纵深”感觉。在青绿山水，如展子虔《游春图》中，“纵深”的场景感觉并不强烈，“重深”一词几乎不见应用。“破墨”技法出现之后，给物象立体感的塑造和画面层次的丰富都带来了便利，才有“其迫也若逼人而寒，其远也若极天之尽”等等“逼真”感。

再来看荆浩在《笔法记》中对“韵”的解释，他首先认为是“隐迹立形”。就“立形”来看，应当明白：他是把物象的“立体”和“层次”感作为“韵”的主要内容。至于“隐迹”则是指笔触，因为牵涉到用笔，另有专论，不必细述。其次的“备仪不俗”，就是说物象层次完美，立体感强，仪表皆具而不流于一般。所以在“六要”中“气”、“韵”分为两说，只是列举总纲性的要求。“六要”中的“墨”，在“六法”中是没有的，他释为：

墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。

更是明确了墨色运用原则在于“品物浅深”，也还是“立形”。如何“立形”呢？回答是在“高低晕淡”，也就是前述“破墨”的技法了。“墨”的晕淡渲染是要借助于用笔的，但用笔是一回事，对物象造型追求自然天成的效果才是总的前提，“文采自然，似非因笔”，是“韵”中“隐迹”的含意，还是以“天衣无缝”式的技巧标准为尚的。在“笔”的释意中强调运笔有基本法则可依，但具体运用要灵活变通，不可拘泥，要求是“不质不形，如飞如动”，也就是既不偏于粗糙，也不流于形式的炫耀，而灵活有生气。

荆浩是一位有实践经验的画家，不是说玄论道的思想家，他从自己的绘画经验中得到体悟，对新兴的技法形式在表达对象特征，以及在画面层次处理上的标准都作了认真总结。实际上对谢赫“六法”中最重要的“气韵”概念作了重大修改，把“气”、“韵”从原来的“生动”概念中脱离出来，成为山水画技法总领性标准。至于“生动”，则用“真”来取而代之，“六要”也是为表达对象之“真”服务的。他认为“画者华也，但贵似得真，岂此挠矣”的看法是错误的，错在以“华”不能“得真”，正确的认识应当是：

画者，画也。度物象而取其真。物之华，取其华，物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也。图真不可及也。

什么是“似”，什么是“真”呢？他说：

似者得其形遗其气，真者气质俱盛。

可见“似”是仅有其形而无其“气”，“真”则气质兼备。如前所述，荆浩是一位画家，非玄学家，他所说的“气”、“质”、“真”之类词汇都有其绘画实践的具体内容，并不是概念上的游戏。综观《笔法记》全文，他认为山水有它的“气势”，“气势”是在对比和统一之中相生成的。山势的尖、平、圆、相连、有穴、峻壁等等，水流的溪、

涧、瀑布等等，既互有区别，又有联系，同时又为一个整体，所以有了整体感，才能有“气势”。对待具体的对象须要明了其物性，如“松之生也，枉而不曲”，“势既独高，枝低复偃。倒挂未坠于地下，分层似叠于林间，如君子之德风也”。而“柏之生也，动而多屈，繁而不华”，“叶如结线，枝似衣麻”，其余“楸桐椿栎榆柳桑槐”，也各有不同的形质体势，都要严格细致一一体会，加以“远思”，务使“一一分明”。荆浩自己说长年在太行洪谷生活，对当地神钲山的松林“遍而赏之，明日携笔复就写之”，积累了数万本写生，才“方如其真”，达到“真”的境界了。由此可见，他的“真”不仅含有“气质既盛”的内容，还包括对对象形理之间、物象之间的高度的概括和统一，作品层次分明而整体性强，画面浑然自成而不见笔痕，还有使人“远思即合”的迁想妙得之处。

荆浩的“气”、“韵”新解是服务于“真”的见解，也是唐代山水画家实践迅速发展之后在艺术思想上的发展要求，对宋代重视“形”、“理”的写实画风也起了一定的观照作用。

第七章

“天工与清新”的艺术思潮

两宋社会产生了真正意义上的“文人士夫”阶层。在宋之前，汉唐都有门阀贵族把持朝政和进仕之道。唐代继承隋制，虽然有开科取士的制度，但取士考核还是要受到贵族门阀的制约。宋代改革了科举制度，扩大了录取名额，更重要的是对考生只看文章，不论其门第如何。这样就彻底改变了许许多多出身贫寒、来自民间的青年知识分子的命运，使他们有机会通过考试而成为朝廷的命官，这就使朝廷官僚的来源完全不同于汉唐，而真正意义上的“文人士夫”产生了。

来自民间的文人士夫都有很好的才学，他们的身分在一夜之间可以由民间的士人成为朝廷的士夫，但他们从民间带来的艺术欣赏趣味却不会因为身分的改变而改变，相反，他们把自己的艺术见解、欣赏趣味都带到了朝廷，在自觉和不自觉中也影响了宫廷贵族的艺术欣赏标准。

此外，两宋的城镇经济十分发达，市民阶层在发展、壮大，民间艺术的各个门类都相当活跃，也十分鲜明地表现了自己的艺术创作和艺术欣赏的特色。它和文人士夫的艺术思想也时有互

为发明的关系，共同构筑了这一时代的艺术思想的框架。

第一节 生活方式和“怀旧”的艺术思潮

宋代士夫来自民间，已经没有汉唐时代门阀贵族的“背景”，比较而言，北宋皇帝对士夫相当宽容，特别设有“戒条”要求每一位登基的新皇帝都要铭记在心，《宋人轶事汇编》卷一有宋代叶梦得《避暑漫抄》记载：

> 艺祖受命之三年，密镌一碑立太庙寝殿之夹室，谓之誓碑。用销金黄幔蔽之。门钥封闭甚严。因敕有司：自后时享及新天子即位，谒庙礼毕，奏请恭读誓词，独一小黄门不识字者从。余皆远立。上至碑前再拜跪，瞻默诵讫，复再拜出。群臣近侍皆不知所誓何事。自后列圣相承，皆踵故事。靖康之变，门皆洞开，人得纵观：碑高七八尺，阔四尺余，誓词三行。一云：柴氏子孙有罪不得加刑，纵犯谋逆，止于狱内赐尽，不得市曹刑戮，亦不得连坐支属。一云：不得杀士大夫及上书言事人。一云：子孙有渝此誓者，天必殛之。

由此观之，北宋立国以来对士大夫礼优有加，其实是皇室“内定”的“家教”。在封建社会中，上述三条誓词中的第三条具有极大的约束力，甚至靖康之变后，徽、钦二宗在北方做俘虏，还念念不忘此事，叶梦得说：“后建炎间，曹勋自金回，太上寄语：祖宗誓碑在太庙。恐今天子不及知云。”宋代宽容的文人政策不仅体现在皇室“誓词”上，还体现在对文人科举的重视和推崇方面。宋代科举注重考生本人的才学，而且由皇帝审视考察最高的级别，“状元”的荣耀登峰造极，成为社会注目的焦点，《宋人秩事汇编》卷九“儒林公议”云：

> 状元登第，不十余年，皆望柄用。每殿廷传胪第一，则公

卿以下无不耸观，虽至尊亦注视焉。自崇政殿出东华门，传呼甚宠。观者拥塞通衢，人肩摩不可过。至有登屋下瞰者。

须知当时的北宋在北方还有幽燕大片国土没有收回，宋太宗几次伐辽，连辽南京（今北京）都不能收复，而军事主力已受到重创，终北宋一朝燕云十六州仍不能归入版图。在这种情况下，文人士夫可谓应该是肩负重任，也许宋代朝廷对文人士夫的礼遇，也含有寄期望于此的意思。可惜这些出身民间的士夫新贵们在"战"与"和"两种选择上竟各有所属，使整个宋代的命运就在这两种相反意见的不断争论中走完了自己的全程。

宋代其实是一个苟安的时代，宽容文人的政策在一定程度上为宋代艺术的繁荣确实提供了保障。苏轼在元丰间一度入狱，曾有时相诬陷，而被神宗驳回的故事，宋人叶梦得《石林诗话》说：

> 元丰间，苏子瞻系大狱，神宗无意深罪。时相进呈，忽言苏轼于陛下有不臣之意。神宗曰："卿何以知之？"时相因举轼《桧》诗："根到九泉无曲处，世间唯有蛰龙知"之句。对曰："陛下飞龙在天，轼以为不知己而求之地下之蛰龙，非不臣而何？"神宗曰："诗人之词，安可如此论？彼自咏桧，何与朕事。"时相语塞。章子厚亦从旁解之，遂薄其罪。子厚尝以语余，且以丑言诋时相曰："人之害物，无所忌惮如此！"

在宋人邵渐的《闻见近录》中也记述同一事件，而"时相"就是王禹玉：

> 王和甫尝言苏子瞻在黄州，上数欲用之，王禹玉辄曰："轼诗有：世间唯有蛰龙知之句。陛下飞龙在天，乃不敬，反欲求蛰龙乎？"章子厚曰："龙非独人君，人臣皆可言龙也。"上曰："自古称龙者多矣，如荀氏八龙，孔明卧龙，岂人君耶？"及退，子厚诘之曰："相公乃欲覆人家族耶？"禹玉曰：

“闻舒亶言尔。”子厚曰：“舒亶之唾亦可食乎？”

这一则故事大抵是真实的，从中可见神宗的态度相当开明，在客观上也确实维护了文化人的正当权益，使历史上常见的文人构陷风气有所收敛，有利于正常的文人交往生活，也有利于文化艺术的正常发展。

而宋代在经济上采取不定田制，不强行抑制兼并的政策，也给文人士夫提供了敛财的条件。尤其是这个时代的士夫并非累世望族，大都来自民间，相当一部分出身贫寒，当他们“吃尽苦中苦，方为人上人”之后，也就往往充分运用“命官”的职权，十分热中于“置田买屋”，互相转告，称作“良图”。周密《齐东野语》记载司马光的“贪污”名声：

京师之贪污不才者，人皆指笑之曰：“你好个司马家。”文潞公留守北京（今河北德州西南）时，尝遣人入辽。潞公谓温公曰：“吾留守北京，遣人入大辽侦事。”回云：见辽主大宴群臣，伶人戏剧，作衣冠者见物必攫取，怀之。有从其后以梃扑之者曰：“司马端明耶？”君实清名在夷狄如此。温公愧谢。

司马光是士大夫的领袖人物，在经济上尚有如此“口碑”，可见一般文人士夫的敛财风气如何之盛。

宋代文人士夫经济上已经富有，生活中却是挥霍过度，佚名《樵书》记述南宋抗金名将李纲是：

李纲私藏过于国帑，侍妾歌童，衣服饮食，极于美丽。每宴客设馔必至百品，遇出则厨传数十担。其居福州也，张浚被召，赆行一百二十合，合以朱漆银镂，妆饰致如一，皆其宅库所有也。

宋敏行《独醒杂志》记宰相蔡京宴请僚属：

蔡元长为相日。置讲议司官吏数百人，俸给优异，费用不赀。一日集僚属会议，因留饮，命作蟹黄馒头。饮罢，吏略

计其费，馒头一味为钱一千三百余缗。又尝有客集其家，酒酣，京顾谓库吏曰："取江西官员所送盐豉来。"吏以十饼进，客分食之，乃黄雀肫也。元长问尚有几何？吏对犹余八十有奇。

就是当时的理学家也时时参与盛宴：

两程夫子赴一士夫宴，有妓侑觞，伊川（颐）拂衣起。明道（颢）尽欢而罢。次日伊川过明道斋中，愠犹未解。明道曰："昨日座中有妓，吾心中却无妓。今日斋中无妓，汝心中却有妓。"伊川自谓不及。（《古今谭概》）

宋代文人生活上的豪奢是普遍的。宋祁、宋庠考中做官之后，也整日耽于酒色，当有人提醒他们莫要忘了当年在州学中吃野菜饭的时候，他们哈哈大笑，说：寄语相公，不知当年吃野菜饭为的是什么？言下之意就是正因当年贫困，今日才要抓住机会好生享受。而宋代的国势就在一片生活的享乐声中积贫积弱下去，虽然有不少文人士夫为之扼腕，但从根本上也无济于事了。从整体上看，宋代文人士夫留恋的是"绿杨烟外晓云轻，红杏枝头春意闹"（宋祁《木兰花》）的时光；欣赏的是"满目山河空念远，落花风雨更伤春，不如怜取眼前人"（晏殊《浣溪沙》）的情调；提倡"劝君莫作独醒人，烂醉花间应有数"（晏殊《木兰花》），"日日花前常酒，不辞镜里朱颜瘦"（欧阳修《蝶恋花》），"拼一醉，而今乐事他年泪"（朱服《渔家傲》）的生活方式。

宋代文人生活上追求奢丽，甚至超过汉唐士族，风流几近于颓伤，但在艺术欣赏的追求上却产生一种与实际生活"觥筹交错"式的嚣闹绚丽色彩相反的情趣趋向。这就是一种"清心寡欲"的宁静恬适的艺术情趣在一部分士夫文人中得到肯定，并且因为它特别"高雅清正"而被大家目为"上品"。文彦博近八十岁时退休身体还很健康，"（神宗）问：'卿摄生亦有道乎？'潞公曰：

‘无他。臣但能任意自适，不以外物伤和气，不敢做过当事，恰好即止。’”（《宋人轶事汇编》卷九）他们推重把一种平淡的艺术情调带到生活中来，使生活“艺术化”，“山圃饶秋色，林亭近晚晴”，“禽虫依月令，药草带人名，排石铺衣坐，看云缓带行，官闲惟此乐，与世欲无营”（文同《野径》），在这种与世无争（至少是表面上的无争）的状态中去体验生活，参悟生活。“看画亭中默坐，吟诗岸上微行，人谓偷闲太守，自呼窃禄先生”（文同《自诩》），文同这种“超然”于当时一般士夫生活观念的心境在实际生活的无度挥霍环境中越发显现出它的高尚，而这种“高尚”是以“平淡素朴、恬适宁静”为主要艺术情调的。

与此情调同步出现的是文人士夫有了“文人画”的概念，把绘画从民间、宫廷、宗教的绘画中分立出来，并且推上最上乘的地位。文人把“文人画”看作是“高雅”的艺术，是因为他们认为民间艺术是“俗”艺术。他们看待宫廷艺术也是同样：民间艺术的“俗”是“粗俗”，宫廷艺术镂金错彩，雍容华贵也是一种“俗气”。文人艺术不“俗”，是因为它的内涵中心是“人品”，强调的是“守道而忘势，行义忘利，修德而忘名。与为不义，虽禄之千乘不顾也。虽然，未尝有恶于人，人也莫之恶也”（苏轼《文与可字说》）。北宋文人画家文同被士林推崇，首先因为他具有“和而正”、“宽而明”、“婉而清”、“安而静”的文化修养和精神气质，也就是“人品”首先为人崇敬。

“文人画”也就是要从画面中体现出作者的“人品”，绘画的“品格”和作者的“人品”是相表里的，绘画如此，其他体裁的艺术莫不如此。所以，宋代文人艺术思潮中最突出的是极为强调了艺术创作活动纳入到个人道德修养和养生的规范之内。

第二节 绚烂至极，归乎平淡

唐代的艺术成就是宋代文人面对的一份历史遗产，唐诗的高度发达固然为宋代诗创作提供了很好的借鉴，但也同时限制了宋诗的进一步发展。宋代诗人在努力创造"宋诗"新成就的时候，因为有物可鉴的原因，"诗话"的著作越来越多，而从对诗艺术的评述探讨之中往往得出带有普遍意义的新见解，在客观上也就形成了宋代艺术思潮的新成分。

诗艺术和其他门类艺术一样，都有一个"技"和"艺"的关系，宋人作诗实难超越唐人的藩篱，在技法上也很难"别出心裁成一家"，《宋人轶事汇编》卷二十有宋释文莹《湘山野录》记述："惠崇诗：'河分冈势断，春入烧痕青。'时人嘲之曰：'河分冈势司空曙，春入烧痕刘长卿。不是师兄多犯古，古人诗句犯师兄。'"其实整个宋代有相当多的诗句都是在唐诗基础上或"嫁接"，或"增删"，甚至在诗的"意境"上也有很多说着唐人的套话，这在当时都是人所共知的事实。这个事实又迫使一些宋代文人更加着意于摆脱唐诗的影响和制约，于是在遣词造句上锻炼周纳，刻意加工。和杜甫"语不惊人死不休"的动机与结果不同，宋人这类诗作未免有过度的"人工"之嫌。而黄庭坚甚至还为这种"人工"巧为辩白："自作语最难。老杜作诗，退之作文，无一字无来处，盖后人读书少，故谓韩杜自作此语耳。古之能为文章者，真能陶冶万物，虽取古人之陈言入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金也。"（《豫章黄先生文集》卷一九）当这种"点铁成金"的作诗法成为一股不大不小的"诗界"的"现象"后，又引起另一些文人的不满，他们看到这些弊端，就想到要有"反其道"的标准来纠偏，于是出现贵"自然"的呼声，方回《桐江集》卷一以民间诗歌为例：

古之人，虽闾巷子女风谣之作，亦出于天真之自然，而今之人反是。惟恐夫诗之不深于学问也。则以道德性命，仁义礼智之说排比而成诗；惟恐夫诗之不工于言语也，则以风云月露、草木禽鱼之状，补凑而成诗。以哗世取宠，以矜己耀能。愈欲深而愈浅，愈欲工而愈拙。此其何故也？青霄之鸢非不高也，而志在腐鼠，虽欲为凤鸣，得乎？是故诗也者，不可以勇力取，不可以智巧致，学问浅深，言语工拙，皆非所以论诗。（《赵宾旸诗集序》）

方回指出了当时诗作的两大弊端，其中前一种所谓“深于学问”，是指“道学家”者流。宋代理学以“卫道”为己任，认为作诗不利于“卫道”，程颐在《遗书》卷十八《伊川语四》中表示了对学习诗的创作大不以为然的态度：

或问：诗可学否？曰：既学时须是用功方合诗人格。既用功，甚妨事。古人诗云：“吟成五个字，用破一生心。”又谓：“可惜一生心，用在五字上。”此言甚当。先生尝说：“王子真曾寄药来，某无以答他，某素不作诗，亦非是禁止不作，但不欲为此闲言语。且如今言能诗无如杜甫，如云：穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞。如此闲言语，道出作甚？某所以不常作诗。”

理学家个个都是以整顿天下人心为己任，反对用心作诗，根本原因是认为“诗”——“艺术”还是“末技”者流，不是君子的“正业”，所以他们反对一切艺术的“用心”：

问：张旭学草书，见担夫与公主争道，及公孙大娘舞剑，而后悟笔法，莫是心常思念至此而感发否？曰：然。须是思方有感悟处，若不思，怎生得如此？然可惜旭留心于书，若移此心于道，何所不至？（《遗书》卷十八《伊川语四》）

因为“艺术”会分散人们专致意于“道”的心，理学家们也看到了

诗艺术是以“情”来感动人的，而“情”是能够吸引人的，正如此，才使理学家们感受到了诗和一切“艺术”的兴盛必然对他们倡导的“理学”、“修道德以正天下人心”的宏大任务造成妨碍，所以朱熹才极力缩小诗艺术的影响力。朱熹的前辈理学家邵雍以为“近世诗人……殊不以天下大义而为言者，故其诗大率溺于情好也”(《伊川击壤集序》)。所以他们的诗艺术观应该说原本属于“诗教”的范畴，只是由于唐诗的兴盛冲出了“诗教”的规限，已经不可能再以“诗教”为唯一标准来规范诗艺术的发展方向了，才有以“道德性命、仁义礼智之说”来作诗艺术的主旨。

方回要矫此之弊，提出“贵自然”，就是不假修饰，反对在诗中“说教”，也反对刻意锻炼文句，以文伤“情”。“自然”就是“天成”，诗情文意不论是悲壮，还是奇峭，都要有作者的深厚修养为基础，而不是“刻削以为新，组织以为丽，怒骂以为豪，谲觚以为怪，苦涩以为清，尘腐以为熟者”(《桐江集》卷三《跋遂初尤先生尚书诗》)。在他的归纳中，“自然”和“天成”就是“清新”，“清新”分开来说：

> 天无云谓之清，水无泥谓之清，风凉谓之清，月皎谓之清。一日之气夜清，四时之气秋清。空山大泽、鹤唳龙吟为清，长松茂竹，雪积露凝为清。荒迥之野笛清，寂静之室琴清。(《桐江集》卷一《冯伯田诗集序》)

以自然物的“清”为例，加深对“诗人之诗亦有所谓清”的理解。“新”则有“以旧为新”、“名旧而实新”、“舍旧而图新”，“虽旧而犹新”四种不同。作为诗艺术而言，“清新”是一个专用词汇，“然则诗人之诗，清而后能新，即新而后能清耶?老杜谓‘清新庾开府’，并言之，未尝别言之也。非清不新，非新不清，同出而异名，此非可以体用言也”。(同上书)实质上说，诗艺术的“清新”是“意味自然者为清新”，苏轼把这一观点引申到绘画艺术中来，他在著名

的《书鄢陵王主簿所画折技二首》中有一首说到“诗画本一律，天工与清新”。“一律”，就是同一种标准，“天工与清新”则指出技巧的娴熟，“清新”即后来方回指出的“意味自然者”。苏轼从书画创作的角度提出“天工”的要求，就是承认艺术的“意味”、“意境”都离不开表现技巧的前提。不能否认宋代文人中“刻削以为新”中的“刻削”没有锻炼技巧的因素，但艺术贵在“取法乎上”，锻炼技巧不是目的，而是手段，艺术创作的目的是创造“清新”的“意味”。方回认为杨万里、陆游的诗“无一语不天成”，原因是“盖皆胸中贮万卷书，今古流动，是惟无出，出则自然”（《桐江集》卷三；《跋遂初尤先生尚书诗》）。这强调了“读万卷书”的功用，并未触及到具体的技巧训练。苏轼则早已指出：

> 大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。（引何文焕《历代诗话·东坡诗话》）。

“气象峥嵘”，就是遣词造句、铺排文句之类的技巧基础训练，“平淡”，是指文风自然平易。但是这一种“平淡”并不是初学阶段的无技巧基础的直言陈示，而是技艺娴熟极致之后的风格蜕变，是作者内在修养在艺术实践中的“升华”表现，欧阳修所谓“君子之欲著于不朽者，有诸其内而见于外者，必得于自然”（《欧阳文忠公文集》卷140；《唐元结阳华岩铭》）。元好问评述杜诗：“如元气淋漓，随物赋形，如三江五湖，合而为海，浩浩瀚瀚，无有涯涘，如祥光庆云，千变万化，不可名状，固学者之所以动心而骇目。”这种整体感觉是由作者“九经百氏古人之精华，所以膏润其笔端者”的结果，正如金屑丹妙、芝参术桂各自分散时，各有其名，一旦合而为剂，就“有不可复以金屑丹砂、芝参术桂而名之者矣”。他以此说明杜诗之妙，就是“释氏所谓学至无学者耳”。（以上见《遗山先生文集》卷三六；《杜诗学引》）学，到了“无学”的境地，也就是从幼稚的简易到务令文字峥嵘的阶段，再从“峥嵘”提升到

"平淡"的境界。也就是苏轼强调的"口必至于忘声而后能言，手必至于忘笔而后能书。……及其相忘之至，则形容心术酬酢万物之变，忽然而不自知也"(《苏东坡集》续集卷十二《虔州崇庆禅院新经藏记》)。

苏轼的绚烂至极，"乃造平淡"，从表面说是讲艺术学习中从技巧到风格境界的转化过程；从根本上说，他强调的是艺术的境界、风格以"平淡"为上乘的观点，这种"平淡"的前提是对艺术技巧的严格训练，而并不是连基本规范都没有的随意而就。从艺术创作上说，"平淡"是对"峥嵘气象"的"绚烂至极"的"反拨"，是"回归"到"纯朴自然"方向的第二个起始点。这个起始点和最初的未经"气象峥嵘"训练的"幼稚"阶段的"自然"有一个"文"、"野"之分，也有一个"高"、"下"之别。在这一点上，宋人对艺术理解是相当深刻的，对后世艺术创作和欣赏都起了很大影响。

第三节 "形"、"理"与"意"

宋代绘画发展很快，郭若虚《图画见闻志·论古今优劣》说："若论山水林石，花草禽鱼，则古不及今"，承认"论道释人物"，是"今不及古"。这个评判只是相对言之，与山水林石、花草禽鱼题材的兴盛比较起来，宋代"道释人物"画的发展成就相对"小"一些。所以应该说，宋代绘画在画科上是相对均衡发展的阶段，而且，"人物画"的题材以风俗画、故事画为主，表现城市市民生活的题材相当丰富，体现了"人物画"自唐代以来的新的发展趋向。

宋代绘画发展的另一个现象是文人士夫介入绘画活动，对绘画艺术思想的发展起了很大促进作用。这首先表现在他们对历史上的"定论"重作"翻案"文章。例如从韩非子说"犬马难"而"鬼神易"之后，这种常见者难画、无从见者易画的说法已经为大

家接受，这一说法完全立足于“形似”的基础上，反映了绘画这门造型艺术的“形似”要求一直是人们最早关注的内容之一。到了宋代，欧阳修对此表示了不同意见，他在《题薛公期画》中说：

善言画者，多云鬼神易为工，以谓画以形似为难。鬼神，人不见也，然至其阴威惨淡，变化超腾而穷奇极怪，使人见辄惊绝，及徐而定规，则千状万态，笔简而意足，是不亦为难哉！（《欧阳文忠公文集》卷七十三）

显然，欧阳修认为绘画的“形似”还不是绘画艺术高下的标准，他提出“笔简而意足”的“意”，才是绘画艺术之所以为“艺术”的重要因素之一。可见，就“鬼神易”、“犬马难”这一命题，欧阳修为代表的宋代文人是站在“形而上”的高度来探讨艺术的“形神”关系的，反映了绘画艺术思想在逐步深化。

苏轼有诗句：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定知非诗人”（《苏东坡集》前集卷十六《书鄢陵王主簿所画折技二首》之一）。这曾受到许多人的误解，认为苏轼反对绘画中的“形似”要求，是造成后世不求形似的“轻浮野怪”之风的原由。苏轼原诗是强调“诗画本一律，天工与清新”的艺术境界，已知前述。在“形似”问题上，他认为作为绘画艺术而言，“形似”是一个基本的前提，不是绘画艺术的最高标准。即使在“形似”这一点上，他又修订东晋以来所谓“以形写神”而落实到“传神阿堵”的定论，他承认传神难度最大的是“目”，但除“目”之外，还有可以“传神”的地方，在他看来是“颧颊”：

吾尝于灯下顾自见颊影，使人就壁摸之，不作眉目，见者皆失笑，知其为吾也。目与颧颊似，余无不似者，眉与鼻口可以增减取似也。（《苏东坡集》续集卷十二《传神记》）

这种灯下取影的形式在绘画上称之为“影绘”，他提出的“颧颊”，其实就是头部轮廓，在“形似”的要求方面说，这确乎也是“影绘

手法的重点所在。所以，苏轼对“形似”的理解比起前代也确乎有所进展，而不是否定“形似”的必要性和重要性。

宋代绘画中山水画科发展最盛。山水画科与人物画科同样都有“气韵生动”的要求，人物画因为题材为“人”，所以才有“精神之可侔”的条件，也有一定的具体的形貌体征可以刻画，而山水画题材中的“形”有可见的常态，也有非常态的状态，苏轼提出“形”虽有不一，而其“理”却一：

> 余尝论画，以为人禽、宫室、器用皆有常形，至于山石、竹木、水波、烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之，常理之不当，虽晓画者有不知。(《苏东坡集》前集卷三十一；《净因院画记》)

所谓“常理”，指的是生长、变化的规律。当然，即使是有“常形”的那些题材也都有各自的“常理”，只是比较而言，山石水云的“形”的变化甚大，要求固定其形而写之，简直是不可能，也无必要。掌握它们不同的变化规律就提到议事日程上来。这种“规律”，即“理”是什么呢？他具体而微地举了文同画竹的例子：

> 竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉。自蜩腹蛇蚹以至于剑拔十寻者，生而有之也。今画者乃节节而为之、叶叶而累之，岂复有竹乎！”(《苏东坡集》前集卷三十二；《文与可画筼筜谷偃竹记》)

据有的资料记载，苏轼本人画竹，自根至梢一笔而成，有人问何以不分节？他的回答是：“竹生时何尝逐节？”这个观点的来由就是上引文中所说的竹的节数在它始生的竹笋之始已经具备，“生而有之”。与事实相对照，他的观察是很对的，竹子的节数多少在笋中已成定规，竹的生长，只是节与节之间长度的增加。可以说这也是竹生长的规律，也就是苏轼说的“理”。同样的原因，苏轼批评黄筌画飞鸟缩颈、戴嵩画斗牛扬尾都不合乎这些动物的行

动规律，就是与事实的状况不符，未能“合理”。

对绘画要求“合理”不止是苏轼一人，在当时的皇室画院——翰林院图画局里，画理也是一个重要的衡量艺术是否成功的尺度，宋徽宗赵佶在这些方面有时简直近于苛求：

> 徽宗建龙德宫成，命待诏图画宫中屏壁，皆极一时之选。上来幸，一无所称。独顾壶中殿前柱廊拱眼斜枝月季花，问画者为谁？实少年新进。上喜赐绯。褒锡甚宠，皆莫测其故。近侍尝请于上，上曰：“月季鲜有能画者，盖四时、朝暮、花、芯、叶皆不同。此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之。（《画继》卷十《杂说·论近》）[①]

又有：

> 宣和殿前植荔枝，既结实，喜动天颜。偶孔雀在其下，亟召画院众史令图之。各极其思，华彩烂然。但孔雀欲升藤墩，先举右脚。上曰：“未也。”众史愕然莫测。后数日，再呼问之，不知所对，则降旨曰：“孔雀升高，必先举左。”众史骇服。（《画继》卷十《杂说·论近》）

上述有名的“春时日中”的月季花和孔雀升高先举哪条腿的例子典型反映了宋人对“画理”的重视程度，说明宋人对“形似”的理解，是依托在是否合于“画理”的内核之上，而不仅仅停留在外在的形体结构方面。

欧阳修认为绘画的“意”十分重要，“意”是创作者主观情趣的集中体现。唐代张彦远也曾总结过：“骨气形似，皆本于立意而归乎用笔”。历史上的绘画实践却证明大多数画家重视“骨气形似”和“用笔”，却昧于“立意”，这就忽略了“根本”而专事于“枝叶”。但是张彦远所讲的“立意”在很大程度上还属于艺术构思范

① 邓椿：《画继》，人民美术出版社1963年版，第121页。

围，而宋代文人强调的“意”却在很大程度上是指创作者的“意境”之“意”。

“意境”是“境界”的一种，唐代诗人王昌龄在《诗式》中提出诗有三境，即“物境”、“情境”和“意境”。如果从历史的渊源说，中国先秦诸子对人的某种精神状态也用“境”作表达，但“境界”、“意境”词汇的成熟，却是受益于佛教的传入。在佛教的教义中，“境”是和“心”相关联的两个概念，佛学中派别很多，但共同的一点是把“心”所能涉及的对象都称之为“境”。如《俱合诵疏》云：“心之所游履攀援者，故称为‘境’。”有部宗也把人的五官功能的范畴分为“五境”，是：目有“色境”，耳有“声境”，鼻有“香境”，舌有“味境”，口有“触境”。并且把“心”看作“内”，“境”看作“外”，“境”由“心”而生，也由“心”而灭，所以，“心”是不变的实体，“境”就是虚妄的假象。各人的“心”不同，所以，各人随“心”而生的“虚妄”之“境”也就千差万别。在佛教来说，这些都是最基本的概念之一，但对中国文人来说，却大为刺激了他们在艺术思想领域的飞跃。宋代文人更由于有相对丰富的艺术实践经验（包括丰厚的历史遗产）可以借鉴，在张彦远的“皆本于立意”的基础上也有所延伸，把“意”的概念范畴从“构思”扩展到一种精神状态。苏轼在《又跋汉杰画山》二首之二中写道：

> 观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛，槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。汉杰真士人画也。（《东坡题跋》下卷）

这里所说的“意气”，就是指一种精神状态，具体说，是“俊发”的精神状态。

苏轼有时也用“意思”来表示精神状态，他在《传神记》中说：

> 凡人意思，各有所在，或在眉目，或在鼻口。虎头云：“颊上加三毛，觉精采殊胜，”则此人意思盖在须颊间也。优孟学

孙叔敖抵掌谈笑，至使人谓死者复生，此岂举体皆似，亦得其意思所在而已。（《苏东坡集》续集卷十二）

就是说，人物肖像画的“似与不似”，最重要的在于对对象精神状态的刻画，这种“精神状态”未必在面部的“喜笑哀乐”的表情方面，而是各人不一，需要创作者仔细推敲，“法当于众中阴察之”。他认为顾恺之、陆探微之所以有成就，就是因为他们深谙此理。

在说到绘画的“新意”的“意”时，也还有张彦远的“构思”的成分，邓椿《画继》卷十记载一幅院画：

尝见一轴，甚可爱玩。画一殿廊，金碧煌耀。朱门半开，一宫女露半身于户外，以箕贮果皮作弃掷状。如鸭脚、荔枝、胡桃、榧、栗、榛、芡之属，一一可辨，各不相因，笔墨精微，有如此者。（《杂说·论近》）

这幅作品作为“专以新意相尚”的例子，从文中叙述其构图情况可见其“构思”之巧，在当时一般作品中显得别具一格。苏轼盛赞唐代吴道子，也说到“新意”：

道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃有余，运斤成风。盖古今一人而已。（《苏东坡集》前集卷二十三《书吴道子画后》）

文中的“新意”也是指不同于俗套的构思，只是他说得更为全面：新的构思并非是无法度，正相反，是在法度的规范范畴之内。与此对应的，则是在豪放的风格之外可以体悟到赖以形成的规律准则。

“意”的概念如前述有“精神状态”的含义，在“人生”与“艺术”的关系上，苏轼应用的“意”还有一层“精神意识”的内容，如其所说：

君子可以寓意于物，而不可以留意于物。寓意于物，虽

微物足以为乐，虽尤物不足以为病；留意于物，虽微物足以为病，虽尤物不足以为乐。老子曰："五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋田猎令人心发狂。"然圣人未尝废此四者，亦聊以寓意焉耳。(《苏东坡集》前集卷三十二；《宝绘堂记》)

无独有偶，欧阳修说自己单日学草书，双日学真书，十年不间断，书法的虚名有了，但"真气耗矣"。所以他也主张："有以寓其意，不知身之为劳也；有以乐其心，不知物之为累也。"(《欧阳文忠公文集》卷一百三十《学真草书》)又说，学习书法不能抱着"求精"的目的，"不寓心于物者，真所谓至入也；寓于有益者，君子也"。(《欧阳文忠公文集》卷一百二十九《学书静中至乐说》)也就是把艺术作为"寄寓"自己精神世界的"载体"，透过这一载体，可以反观自身的生活价值，那么，艺术作品的作用也就完成了。因为在欧阳修、苏轼的理解中，"凡物之可喜，足以悦人而不足以移人者，莫若书与画"。(《苏东坡集》前集卷三十二《宝绘堂记》)所以如果自己的精神意识专心于此，"家之所有，惟恐其失之；人之所有，惟恐其不吾予也"(《苏东坡集》前集卷三十二《宝绘堂记》)，就是未能正确理解书画艺术与人生的正常关系，就是"轻死生而重画，岂不颠倒错缪，失其本心也哉"(《苏东坡集》前集卷三十二《宝绘堂记》)。可见，欧阳修、苏轼的艺术观也是相当"通达"的。

第四节 "文人画"和"逸品"

唐代阎立本擅长绘画，却不愿以此为荣，告诫弟子不能学他。宋代文人士夫常常介入绘画活动，虽然他们也不肯以绘画为职业，但对于擅长画技并不像阎立本那样有强烈的自卑和羞辱感。宋代文人对绘画的热衷，是以整个社会生活方式为基础的。

如前所述，宋代文人都是来自民间，原来的农村田野风光是他们最熟悉的生活环境。通过科举做了朝廷命官之后，居住环境改变了，日常生活的内容和方式也都随之改变了。以前可以睡懒觉，现在却不得不上早朝；以前可以自己安排时间去领略自然景致，现在却不得不整日面对大量的俗务琐事而辜负大好时光；以前读书、娱乐可以随心所欲，无所顾虑，现在却不得不防范“人事”的干扰。这就是欧阳修在《六一诗话》中吐露的苦恼：

> 京师辇毂之下，风物繁富，士大夫牵于事役，良辰美景，罕获宴游之乐。故有诗曰：“卖花担上看桃李，拍酒楼头听管弦。”西京应天院有祖宗神御殿，地在水北。去河南府十余里。岁时朝拜，官吏常苦景兴，而留守达官简贵，每朝罢，公酒三行，不交一言而退。故有诗曰：“正梦寐间行十里，不言语处吃三杯。”皆两京实事也。

生活环境可以因为身分与地位的改变而在一天之内随之改变，但原先生活环境中熏陶和造就的生活“观念”及生活“习惯”却不会在一夜之间改变，换句话说，人们的意识往往落后于存在。固有的“习惯”及精神意识上的“保守性”和改变了的现实生活环境及内容在实际上处于矛盾之中，特别是当现实生活给他们带来烦恼的时候，必然促使他们更强烈地怀念自己过去的生活环境和生活情调。宋代之后，“渔、樵、耕、读”的题材成为艺术表现中的“热点”，从根本上说，就是出身民间的士夫在官场生活中对自己过去生活情调的怀旧心绪的表现。北宋画家郭熙在《林泉高致》“山水训”中说：

> 君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常亲也；尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。

郭熙的这一段话实际上说出了“审美”标准的相对性,“丘园养素”、“泉石啸傲”、“渔樵隐逸”、“猿鹤飞鸣”都是文人士夫入仕之前所习惯的环境,而“尘嚣缰锁”则是文人入仕之后的生活环境。但是,文人士夫只有在“尘嚣缰锁”环境中生活之后才能更深切地体会到以前生活环境的“可贵”之处,而且由于有了这一层“比较”的阅历基础,才会从向往“田野”的生活环境中提升到对“自然山川”的一种“情调”的追求。欧阳修在《有美堂记》中说到“天下至美与其乐,有不得而兼焉者”时,说:

故穷山水登临之美者,必之乎宽闲之野、寂寞之乡而后得焉;览人物之盛丽,夸都邑之雄富者,必据乎四达之冲、舟车之会而后足焉。盖彼放心于物外,而此娱意于繁华,二者各有适焉。然其为乐,不得而兼也。(《欧阳文忠公文集》卷四十《有美堂记》)

为什么“宽闲之野,寂寞之乡”才是“美”呢?其实,“美”与“不美”,完全看它和自己所厌恶的对象的“对立”程度有多大,而比起一般的乡野生活环境而言,“宽闲之野、寂寞之乡”的“人化”成分要少一些,因而它和“尘嚣缰锁”的都市生活情调的距离极大。所以,文人士夫对“宽闲之野,寂寞之乡”的欣赏,从根本上说,也是意味着对“尘嚣缰锁”生活环境的暂时摆脱,它的“美”才因此显现出来。

郭熙是宫廷画院画家,他在提出“君子爱夫山水”的问题后,也说到一个“大道理”,就是“君子”既然本性喜爱自己“常适”、“常亲”、“常处”的环境和情调,为什么不能回归到原来的乡野生活中去呢?那是因为当今天下清明,应当为天子效力。在这种现实情况下,山水画就有了特定的“审美”含意,他在《山水训》中说:

然则林泉之志,烟霞之侣,梦寐在焉,耳目断绝。今得妙

手，郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑；猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，滉漾夺目。此岂不快人意，实获我心哉？此世之所以贵夫画山水之本意也。

郭熙从一个职业画家的角度论述了山水画受到“君子”喜爱的道理，实际上也说出了宋代山水画兴盛的一个主要原因。

郭熙本人是北宋时期的代表性山水画家之一，他的作品在今天还能看到。构图特点以“平远”见长，画面纵深层次相当丰富，题材有深山幽谷，也有溪山平远，树木多作“蟹爪”，石皴多作“云头”，情调清新刚健。据记载，他的作品大都是作为官府衙门壁画装饰，可见他的作品是能够被坐在衙门里办“俗事”的士夫们欣赏的。

郭熙对山水画的“意境”表述不多，一般说，他对山水画的看法是一种“写实”的态度，他认为山水画只要能“取其势”、“取其质”、“尽见其大象而不为斩刻之形”就能表现出“山水之意”，就能为“君子”欣赏。他的作品在实际上也确实达到了这一点。

但是，作为文人士夫中艺术修养上乘的欧阳修、苏轼却对山水画，乃至扩大到整个绘画都明确表示了对一种“境界”的推重。欧阳修《鉴画》说：

萧条淡泊，此难画之意。画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背，远近重复，此画工之艺尔，非精鉴者之事也。(《欧阳文忠公文集》卷一百三十《鉴画》)

这种“闲和严静，趣远之心”其实也就是“萧条淡泊”的境界。艺术的境界是用“心”去“体味”出来的，不是具体的笔墨形式所形成的风格。在苏轼看来，“萧条淡泊”的境界是在画面“含蓄”的“品味”之中才产生的，他在《书黄子思诗集后》说：“萧散简远，妙在笔画之外”，以诗为例：

> 独韦应物、柳宗元发纤秾于简古，寄至味于淡泊，非余子所及也。唐末司空图崎岖兵乱之间，而诗文高雅，犹有承平之遗风。其论诗曰："梅止于酸，盐止于咸，饮食不可无盐梅，而其美常在咸酸之外。"盖自列其诗之有得于文字之表者二十四韵，恨当时不识其妙，予三复其言而悲之。(《苏东坡集》后集卷九《书黄子思诗集后》)

"纤秾"指大小粗细，用于诗画，意思可引申为周详而精彩的细部；"至味"，意为最上乘的意味。通观全句，就是在"简古"的形式中包容着丰富的内涵，在"淡泊"的笔墨里孕含着最上乘的情思意趣。这就是司空图的"盐梅"之论。

"萧散简远"和"盐梅之外"是欧阳修、苏轼对艺术欣赏的整体要求，绘画和诗"本一律"，不离乎此。但两者在艺术表现手法上毕竟不同，"萧散简远"落实到绘画中，就是"清丽"、"淡泊"、"恬适"，而这些又是在画面之外的"体味"的结果，所以表现的风格是含蓄的。如王维的诗中可以"体味"出"画境"，他的画中也有一种"诗意"。都是因为有"含蓄"特点的原因。应该看到，苏轼推重的绘画要有诗意是特指的，即"诗品"在司空图来说还有二十四则，而苏轼特指的只是"含蓄"一品，只是通过"含蓄"展现的"诗意"是如"蓝溪白石出，玉川红叶稀，山路元无雨，空翠湿人衣"的"淡泊"、"恬适"。而"清丽"一种又是"清雄奇富、变态无穷"，前者可与诗中"寄至味于淡泊"相类，后者则与"发纤秾于简古"相似，都是苏轼认可的艺术境界，也是他所说的"士人画"的特点。正如前节所述，苏轼强调"观士人画如阅天下马，取其意气所到"，"意气"是"俊发"的精神状态，和"清丽"的"境界"("意境")在本质上也是相通的。应该说，以上是苏轼对"士人画"的认识。

如果说"士人画"就是"文人画"的意思，那么，苏轼对他敬重

的文人画家文同的创作和作品的要求似乎和“士人画”是不同的。他引述文同的话说：

> 吾乃者学道未至，意有所不适，而无所遣之，故一发于画竹，是病也。(《东坡题跋》卷五《跋文与可墨竹》)

文同作画是遣散不适的心中之“意”，所以既没有考虑到绘画的“政教”要求，也没有考虑到具体的艺术欣赏标准，只是一种情绪的表现。但是从根本上，这种情绪是不离乎“道”的，是学“道”不成的心理补充。

苏轼《赞文与可画竹》提到：“诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余。”明确提出“书”与“画”同一“源”，是未能尽“意”的“诗”的艺术的流变。当然，从“学道未至”的角度说，“书画”也是“诗”的补充，而“诗”在“道”的观照下，不能说没有“诗教”的艺术意味。只是“诗不能尽”才“变而为画”。强调的已不是“诗教”的意味，甚至也不是“萧散简远”的含蓄境界，而是个人的内心真实感受，所谓“发抒胸臆”。邓椿《画继》评述苏轼的绘画是：

> 所作枯木，枝干虬屈无端倪，石皴亦奇怪，如其胸中盘郁也。

他常常乘酒兴作画，自题诗云：

> 枯肠得酒芒角出，肺肝槎牙生竹石，森然欲作不可留，写向君家雪色壁(《画继》卷三“苏轼”条)。

可见他的作品并没有“画理”与“常形”的考虑，全然是“意气”用事，宣泄自己内心郁结的情绪就是绘画创作的目的。这种宣泄必然在笔墨创作形式上不可能遵循正常的样式，形式风格本身会发生变化，于是有不拘常法、不拘常形的特点。由于他们“文人”的身分和士夫的地位，又特别受到一种推崇，《宣和画谱》卷二十说：

> 有笔不在夫丹青朱黄铅粉之工也，故有以淡墨挥扫，整

整斜斜，不专于形似，而独得于象外者，往往不出于画史，而多出于词人墨卿之所作，盖胸中所得，固已吞云梦之八九，而文章翰墨，形容所不逮，故一寄于毫楮，……则又岂俗工所能到哉(《宣和画谱》卷二十《墨竹叙论》)。

这种“不专于形似”，又能“独得于象外者”，在艺术品格(品位)上就是“逸格”：

画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰：逸格耳。(《益州名画录》)

唐代朱景玄提出“逸品”，在“神”、“妙”、“能”三品之外，特点之一是“不拘常法”。宋人对此并不满意，黄休复在《益州名画记》中就把“逸格”列于“神格”之上，奠定了它在绘画、书法艺术品格上的独尊地位，邓椿《画继》卷九说：

景真虽云逸格不拘常法，用表贤愚，然逸之高，岂得附于三品之末。未若休复首推之为当也。(《杂说·论运》)

“逸格”地位的变化，说明宋代文人士夫绘画观念对绘画艺术的“审美”价值起着重要作用，而宋代文人以“逸格”的内容显示出自己和“俗工”之作(包括民间和宫廷绘画在内)的绝对不同，这就是以“高雅”的品位自重。其次，以“逸品”的“直抒胸臆”特点作为个人养生之道的一个组成部分，“逸品”的中心是“人品”，而“人品”除了“守道而忘势，行义而忘利，修德而忘名。与为不义，虽禄之千乘不顾也。虽然，未尝有恶于人，人也莫之恶也”之外，还有“和而正”、“宽而明”、“婉而清”、“安而静”的文化修养和精神气质要求。“逸品”地位的上升确实说明了把绘画纳入到个人品德修养的范畴之内的要求是“文人画”艺术的特色，也是宋代文人绘画艺术欣赏的新内容。

第五节 书法的风神

宋代文人人才辈出，参与书画艺术实践的人既多，对书画艺术的创作和欣赏的见解也就纷纷然，从理学一方面说，认为"文要明道"，若不能"明道"就必"害道"，当然在不可学之列。但是艺术的社会活动事实上不可能制止，尤其是宋代朝廷一度设立"画学"，置于太学体制之下，又在翰林院内设置图画局，宋徽宗喜好书画，倡导自是不遗余力。所以对"书画"艺术本身而言，就有图画局的职业书画家和介入书画活动的朝廷士夫文人画家两个方面。职业书画家中以神宗朝的山水画家郭熙为代表，他以深厚的艺术创作实践为基础，对山水画创作的构思、构图、笔墨技巧诸方面都作了相当深入的论述，对于前代来说，多有发明。而士大夫身分的文人画家们则不同，他们大都是从自己在诗艺术创作上积累的经验和感悟来化解自己在绘画创作上技法经验相对不足带来的困惑；但是他们在书法上却因为使用文具的缘故而对书法技巧驾轻就熟，加上自己丰厚的文化修养，阐发对书法的见解时也往往有见地。事实上，书法从唐代颜真卿、柳公权等诸多名家之后，到宋代也依然有很多以书法名世的人物，"苏黄米蔡"只是其代表而已。

宋代书法和绘画联系颇为紧密，如前所述，宋代推重绘画"出新意"，在书法艺术要求上也同样，不过，这里的"新意"主要指的是书者个人的风格。苏轼在《跋文与可论草书后》中说：

> 李公择初学草书，所不能者，辄杂以真行，刘贡父谓之"鹦歌娇"。其后稍进，问仆："吾书比来何如？"仆对："可为秦吉了矣。"与可闻之大笑。……刘意谓鹦鹉之于人言，止能道

此数句耳。(《苏轼文集》卷六九)[①]

秦吉了是鸟名,即鹩哥。《本草纲目·禽部三》云:“秦吉了,即了歌也。”李白有《自代内赠》诗:“安得秦吉了,为人道寸心。”秦吉了能学语言,和下文“鹦鹉之于人言”的意思是一样的。苏轼此语的意思很清楚,即李公择的书法全是仿照他人,没有自己的“风格”,也就是缺乏“个性”。

经过唐代的整合,“二王”书法在北宋早期已获势倾天下的地位,但“二王”书法的“笔意”却因辗转传抄,很少有完美的再现。而现实社会中趋附权贵的潮流盛行,“爱屋及乌”,权要人物的字成为举子争着模仿的对象。米芾对此指责说:

> 李宗锷主文既久,士子皆学其书。肥扁朴拙,以投其好,用取科第,自此惟趋时贵书矣。宋宣献公绶作参政,倾朝学之,号曰朝体。韩忠献公琦好颜书,士俗皆学颜。及蔡襄贵,士庶又皆学。王文公安石作相,士俗亦皆学其体,自此古法不讲。(《书史》)

可见,苏轼“秦吉了”之论是有现实意义的。

“风格”和“个性”不是凭空而来的,书法艺术和绘画一样,都有“师承”的前提,沈括说:“世之论书者,多自谓书不必有法,各自成一家。此语得其一偏。”(《补笔谈》卷二;《艺文》)。苏轼《书张少公判状》中也说“古人得笔法有所自”(《苏轼文集》卷二)[②],也是说明“师承”的重要性。只是有了“师承”只是第一步,用沈括的话说,是:“尽得师法,律度备全,犹是奴书。然须自此入。过此一路,乃涉妙境,无迹可窥,然后入神。”(《补笔谈》卷二;《艺文》)所谓“妙境”,就有了一点“个性”的意味。

因为人有“个性”,所以书法也各有“风格”。苏轼在书法上的

---

①② 萧屏东校注:《苏东坡笔记》,湖南文艺出版社 1991 年版,第 142、138 页。

持论不像在绘画上那样对“含蓄”、“平淡”的风格情有独钟，而是认为书法风格各有不同，也各有其美：

> 兰亭茧纸入昭陵，世间遗迹犹龙腾。颜公变法出新意，细筋入骨如秋鹰。徐家父子亦秀绝，字外出力中藏棱。峄山传刻典型在，千载笔法留阳冰。杜陵评书贵瘦硬，此论未公吾不凭。短长肥瘠各有态，玉环飞燕谁敢憎？（《苏东坡集》前集卷三；《孙莘老求墨妙亭诗》）

在这里，苏轼明确提出了杜甫以“瘦硬”评书法的标准“不公”。如前章所述，杜甫在艺术欣赏的标准上是遵循前代的传统，书法以“瘦硬”为美，绘画上也是同样，所以他面对盛唐之际社会艺术思潮中以“丰腴”、“丰硕”为美的现状是不满意的。宋代文人则不同，他们又有了从盛唐到五代的艺术历史积累，眼界固然不一样，而艺术欣赏的尺度也在变化。苏轼所谓“短长肥瘠各有态”，就说出了书法欣赏的尺度也是“各有态”，不可一概而定，这说明书法艺术的特点之一，就是“风格”、“个性”的丰富化。当然，“风格”和“个性”的丰富化并不就等于不能有自己的偏好。苏轼自谓“吾虽不善书，晓书莫如我”（《苏东坡集》前集卷一；《和子由论书》），同时也表示不论书法艺术风格为何，“端庄杂流丽，刚健含婀娜”（《苏东坡集》前集卷一；《和子由论书》）是他个人的偏尚。正像欧阳修书法“用尖笔干墨作阔字，神采秀发，膏润无穷”（《欧公书》）①，也是他个人的“风格”偏向一样，都是各有其所“美”。

宋代文人士夫在书法艺术的见解上是有非常深厚的实践技艺基础的，所论非但没有隔靴搔痒之嫌，反而颇为精到深入。姜白石论“书法”的“风神”落实到了具体的笔画结构处理：

> 书以疏欲风神，密欲老气，如“佳”之四横，“川”之三直，

① 萧屏东校注：《苏东坡笔记》，湖南文艺出版社 1991 年版，第 144 页。

“鱼”之四点，“画”之九画，必须下笔劲净，疏密停匀为佳。当疏不疏，反成寒乞；当密不密，必至凋疏。(《佩文斋书画谱》卷七；《续书谱·疏密》)

文中所说“疏密停匀”是指间架结构中左、右横画，以及四横、三直之间的布白要均衡匀等，疏、密相称，这样才有风神、老气之别。这些辨析是符合书法实践状况的，而且不是一般书家能够和盘托出的经验之谈。即以“风格”来说，除了整体的“风格”之外，还有具体的“形式风格”的辨析，以词家著称的姜白石有《续书谱》中《用笔》一篇，从用笔到间架结体的“形式风格”论及诸家书法风格的差异：

用笔不欲太肥，肥则形浊；又不能太瘦，瘦则形枯；不欲多露锋芒，露则意不持重；不欲深藏圭角，藏则体不精神；不欲上大下小；不欲左高右低；不欲前多后少。欧阳率更结体太拘，而用笔特备众美，虽小楷而翰墨洒落，追纵钟王，来者不能及也。颜、柳结体既异古人，用笔复溺于一偏，……故知与其太肥，不若瘦硬也。(《佩文斋书画谱》卷七)

他指出颜、柳二家成为大家仿效的对象之后，又出现“俗浊”的弊端，即用笔太肥的毛病。究其故，是因为比起前唐书体，颜、柳已是粗壮雄健，但仿效者不得其真髓，一味用粗笔重写，就失去了笔法的意义。所以他说“瘦硬”是针对“太肥”，因为“瘦硬”可以见出“笔法”的意味。

宋代文人对艺术体裁的各自不同艺术语言的特点也是和它的“样式”风格统一起来理解的。读欧阳修的诗和他的词，就感觉判若两人，就是因为他们理解“诗”是“言志”的，“词”是“咏情”的，一端庄、一风流，其实也正是宋代文人士夫“人格”的完整体现。对于书法艺术而言，他们也以不同的书体而赋于一定的笔法，使之匹配。姜白石说：

> 方圆者，真、草之体用。真贵方，草贵圆，方者参之以圆，圆者参之以方，斯为妙矣。(《佩文斋书画谱》卷七;《续书谱·方圆》)

这种笔法的“方”、“圆”相等的要求，没有相当书法修养者是无从谈起，也无从理解的。真书端庄，笔法方始有棱角，有棱角才有精神气质;草书流畅，笔法圆始有相应之势，有相应之势，也才有风格格调。但更重要的是，“方”与“圆”的笔法不是绝对的，不是相互隔断的，以“方”参“圆”，或以“圆”参“方”，是用笔三昧。一般说:外“方”内“圆”，或外“圆”内“方”，是书法用笔不二法门，刚健、浑厚、丰润之势才由此而出。此外，笔法的形式风格不在刻意追求笔法本身，而是在自然之中融合渗化，在整幅章法之中平淡流出。姜白石说:

> 然而方圆曲直，不可显露，直须涵泳，一出于自然。如草书尤忌横直分明，横直多，则字有积薪束苇之状，而无萧散之气，时参出之，斯为妙矣。(《佩文斋书画谱》卷七;《续书谱·方圆》)

特别须注意“时参出之”，正是不经意处自有“经意”之意，也是苏轼“忘笔而后能书”的意思。

宋代书法艺术欣赏中强调“韵”，黄庭坚提出“凡书画当观韵”(《豫章黄先生文集》卷二七;《题摹燕郭尚父图》)。“韵”，在一定程度上可以理解为“风度”，也可以理解成姜白石所谓“风神”。苏轼《记与君谟论书》说:“作字要手熟，则神气完实，而有余韵于静中，自是一乐事”[①]，“余韵”也是一种“风度”、“气质”的意思。《抱朴子·刺骄》所说:“若夫伟人巨器，量逸韵远，高蹈独往，萧然自得”，说的即是一种风度。书法的风度，也是一种“风格”，“风

---

① 萧屏东校注:《苏东坡笔记》，湖南文艺出版社1991年版，第148页。

格即人”，所以说到底，也还是姜白石所谓“风神者，一须人品高”，所以“书品”也即“人品”。黄庭坚把苏轼书法评为当朝第一，理由除了他的师承之外，还是归结到“人品”上。就是“至于笔圆而韵胜，挟以文章妙天下，忠义贯日月之气”(《豫章黄先生文集》卷二十九；《跋东坡墨迹》)，可见和绘画一样，书法艺术的欣赏要求也是纳入到个人“人品”修养的范畴之内。而这种修养的目的却是“不俗”，如黄庭坚说“学书要须胸中有道义，又广之以圣哲之学，书乃可贵。……士大夫处世可以百为，唯不可俗，俗便不可医也。”(《豫章黄先生文集》卷二十九；《书缯卷后》)。由此可见，宋代士夫在书法艺术(绘画艺术也同样)上所追求的“韵”、“笔法”，最根本的在表现自己的“不俗”，即高雅。换句话说，艺术的最上境界不论有多少差异，最基本的要求是“雅”，这是来自民间俗社会的文人成为士夫之后在艺术格调上的第一次“反拨”，也是艺术思想在历史发展过程中很自然的现象。

第八章

艺术的平民化倾向

元代政权取代南宋后，因经济之故不杀有一技之长的工匠，在文化上则尽量张扬汉族艺术。大批汉族士人因为失去了科举的出路，不得不因谋生之需转向民间谋求职业。南宋政权从杭州城仓皇出逃，画院自然解散。画院画家还有一支丹青之笔，可以回归民间与需要画工的行业结合，后来元代青花瓷器的人物、花鸟虫鱼的描绘出色证明了他们的新成就。文人肩不能挑，手不能提，所擅长的只是一支笔，填词谱曲直至编剧本是其所长，这是元曲、杂剧兴盛的主要原因。元曲和剧本都是由专门的伎人演出，曲、剧本的主题和内容也就有相当多的“平民性”，反映了这个特殊时代的艺术思想中“关注人生”的特色。

与此同时，绘画上仍然沿袭北宋的画风，但新的面貌也在形成，与散曲、杂剧对“平民人生”的关注相辅的是追求平淡自然的生活情调，这基本上可以说是宋代文人画观念的继续发展。

第一节　关注民生

早在春秋时代就有“优孟衣冠”的故事，汉代“百戏”中的“东

海黄公”，唐代“参军戏”，直至宋杂剧、金院本和诸宫调，都可以说是元曲、杂剧兴盛的历史脉络。元曲在语言艺术上，也可以被认为是一种新的“诗”。但是诗经过唐宋，已经格律规范化，也就是“文人化”了。而“曲”则直接来自民间，元人燕南芝庵在《唱论》中说：“街市小令，唱尖新倩意。”明人王骥德《曲律》也说：“所谓小令，盖市井所唱小曲也。”元代文人落魄在民间，在事实上也是民间在容纳着文人，文人躬自反省，对仕途官场也渐渐有了不同于唐宋时代的认识。简而言之，唐代文人热中科举，而干谒之风兴盛。孟浩然作《临洞庭上张丞相》：“八月湖水平，涵虚混太清。气蒸云梦泽，波撼岳阳城。欲济无舟楫，端居耻圣明。坐观垂钓者，徒有羡鱼情。”这就是一首干谒诗。李渤科举不中，走“终南捷径”，隐而不出，皇室 以谏官相召还不肯出山，韩愈说他：少室山人索价高，两以谏官征不起，一语道破了他们热衷仕途的内心世界。宋代文人于仕途不遗余力更不必说。只有到了元代，汉文人逐渐看清了仕途的无聊。元代陈草庵有散曲《中吕・山坡羊》“叹世”：

晨鸡初叫，昏鸦争噪，那个不去红尘闹。路遥遥，水迢迢，功名尽在长安道。今日少年明日老。山，依旧好；人，憔悴了。①

此曲可以说是从“人生”与“功名”的比较中对“人生”的肯定。张养浩作《中吕・朱履曲》则从“官宦”本身的庸俗内容说起：

那的是为官荣贵，止不过多吃些筵席，更不呵安插些旧相知。家庭中添些盖作，囊箧里攒些东西。叫好人每看做甚的。②

看穿了做官不过是为了“荣贵”，实际上无非是为了自己的私利。

---

①② 羊春秋选注：《元明清散曲三百首》，岳麓书社 1992 年版，第 27、108 页。

他又能由此扩及到历史上的沧桑变化，总结出“兴，百姓苦；亡，百姓苦！”从根本上看到平民百姓在历史上的地位和他们对“兴”、“亡”付出的代价。他们有了良心上的发现，思想感情也就更为深沉。张养浩《中吕·山坡羊》“述怀”告诫自己：

无官何患，无钱何惮！休教无德人轻慢。你便列朝班，铸铜山，止不过只为衣和饭，腹内不饥身上暖。官，君莫想；钱，君莫想。①

因为“学而优则仕”的道路已经不通了，落后的“文化”要统治社会，必然是“不读书最高，不识字最好”，“不读书有权，不识字有钱”（无名氏《中吕·朝天子》“志感”）②的畸形社会。对于正直的士人来说，这也成了促使他们回归民间，并发现民间之美的一个动力。元代艺术有极为丰富的民间艺术成分，主要体现在主题内容和表现形式的偏重方面。卢挚有《双调·折桂令》“田家”：

沙三、伴哥来嗏，两腿青泥，只为捞虾。太公庄上，杨柳阴中，磕破西瓜。小二哥细涎剌塔，碌轴上淹着个琵琶。看荞麦开花，绿豆生芽。无是无非，快活煞庄家。③

此曲描写农村青少年的生活情景，也寄寓了作者对农村生活的真切感情。

元代文人是真正“下”到了农村、城市平民生活之中的，元代民间有“八娼九儒十丐”之说，虽然是极尽贬抑文人之能事，但也是社会实况，足可见文人的生活层次是与“市民”为伍的。因此他们对民间生活的了解不是停留在表面上，而确已深入到一定的深度，熟悉民间的情趣、内容和民间对艺术活动以及历史人物的视点，元代散曲中就有以农民的目光来理解和看待元杂剧演出

①②③　羊春秋选注：《元明清散曲三百首》，岳麓书社1992年版，第115、308、22页。

的描述，杜仁杰《般涉调·要孩儿》“庄家不识构栏”：

[耍孩儿]风调雨顺民安乐，都不似俺庄家快活。桑蚕五谷十分收，官司无甚差科。当村许下还心愿，来到城中买些纸火。正打街头过，见吊个花碌碌纸榜，不似那答儿闹穰穰人多。

[六　煞]见一个人手撑着椽做的门，高声的叫“请请”，道“迟来的满了无停坐”。说道“前截儿院本《调风月》，背后么末敷演《刘耍和》。高声叫：“赶散易得，难得的妆合。”

[五　煞]要了二百钱放过咱，入得门上个木坡，见层层叠叠团圞坐。抬头觑是个钟楼模样，往下觑却是人旋窝。见几个妇女向台儿上坐，又不是迎神赛社，不住的擂鼓筛锣。

[四　煞]一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。中间里一个央人货，裹着枚皂头巾，顶门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹。知他待是知何过？浑身上下，则穿领花布直裰。

[三　煞]念了会诗共词，说了会赋与歌，无差错。唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末，道了低头撮脚，爨罢将幺拨。

[二　煞]一个妆做张太公，他改作二小哥，行行行说向城中过。见个年少的妇女向帘儿下坐，那老子用意铺谋待取做老婆。教小二哥相说合，但要的豆谷米麦，向甚布绢纱罗。

[一　煞]教太公往前挪不敢往后挪，抬左脚不敢抬右脚，翻来覆去由他一个。太公心下实焦燥，把一个皮棒槌则一下打做两半个。我则道脑袋天灵破，则道兴词告状，划地大笑呵呵。

[尾]则被一胞尿爆的我没奈何。刚捱刚忍更待看些儿

个，枉被这驴颓笑杀我！[1]

我们从上引文中不难看出作者对农民的熟悉已经深入到语言和思想方法的深度，不但对元代城镇杂剧演出的情况作了真实的描写，而且还把最普通的农民庄家汉的内心活动情况刻画得准确生动，反映了元代文人面向民间的一股风尚。同样类型的还有睢景臣的《般涉调·哨遍》"汉高祖还乡"，也是从一个庄家汉的眼中观察衣锦还乡的刘邦，把一个位居"九五"之尊的皇帝理解成一个乡村小无赖，也反映了元代文人自有一种藐视皇权，亲近平民的艺术风格。

当然，最典型地反映出元代杂剧那种关注民生的艺术精神的作品是《窦娥冤》、《西厢记》等经典之作，一般应该归之为所谓"现实主义"的艺术倾向。作者们对现实社会中黑暗的生活面抱着极大的愤慨，并通过自己的作品向社会申明自己的"判决"，这是需要极大的勇气的。如关汉卿在《南吕·一枝花》"不伏老"的[尾]中的自述：

> 我是个蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响当当一粒铜豌豆，恁子弟每谁教你钻入他锄不断斫不下解不开顿不脱慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会吟诗，会篆籀；会弹丝，会品竹；我也会唱鹧鸪，舞垂手；会打围，会蹴踘；会围棋，会双陆。你便是落了我牙，歪了我口，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休。则除是阎王亲唤取，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽，天哪，那其间才不向烟花儿道上走。[2]

---

①② 羊春秋选注：《元明清元曲三百首》，岳麓书社 1992 年版，第 6～9、38～39 页。

这种“响当当”的“铜豌豆”体现的是一种大无畏的艺术精神，它完全背离了传统的“温润敦厚”的“诗教”标准，直面人生，使艺术表现人的是、非、曲、直，表现人伦中最重要的“亲情”关系、爱情关系。作者们虽然没有用理论来表述自己的艺术思想，但是实践的作品已经鲜明地反映出关注民生疾苦的艺术创作与欣赏的倾向。

第二节　绘画的“寓意”

在元代，绘画风格仍以北宋李成、郭熙的风格为主要师承对象，书画界的影响则以元初的赵孟頫为最大。“元四家”是明中叶江苏的董其昌、莫是龙等人提出的概念，他们在当时不是主流画派，四位画家在社会上也没有什么影响力。由于董、莫等人的社会影响，这一概念流传下来，甚至被后人误解为是元代最流行和最有代表性的艺术风格流派了。

大部分元代文人（包括宋朝宗室在内）都采取了和元朝新政权合作的态度，赵孟頫是其代表。尽管他们在心理上颇为矛盾，有“在山为远志，出山为小草”之概，但迫于生活和生存，也不得不考虑谋生之道。孔行素《至正直记》卷一记述赵孟頫以字换钱是因为要“买得物事吃”：

> 一日有二白莲道者造门求字。门子报曰：“两居士在门前求见相公。”松雪怒曰：“甚么居士？香山居士，东坡居士邪？个样吃素食的风头巾，甚么也称居士？”管夫人闻之，自内而出曰：“相公不要恁地焦躁，有钱买得物事吃。”松雪犹愀然不乐。少顷，二道者入，谒罢，袖携出钞十锭曰：“送相公作润笔之资，有庵记，是年教授所作，求相公书。”松雪大呼

曰："将茶来与居士吃。"即欢笑逾时而去。[①]

《松雪斋文集》附录他的行状也记载有生母丘夫人"语公曰：'圣朝必收江南才能之士而用之。汝非多读书，何以异于常人？'"[②]的教诲，所以他最终"出山"，也有"生存"的要求在内。只是他这种矛盾的心情除了在有限的几首诗中有所表露外，在书画艺术创作上并没有什么反映。赵孟頫擅长书画，因而强调"书画同源"，也是从笔法角度的概括。他对绘画注意"形"与"神"的统一，对基本技法训练相当重视，他要求自己的儿子学画时先从界画开始，因为他认为"诸画或可杜撰瞒人，至界画未有不用工合法度者"（汤垕《画鉴》）。他题阎立本《西域图》云："画惟人物最难，器服举止又为古人所特留意。此一一备尽其妙，至于发采生动，有欲语之状，盖在虚无之间，真神品也。"（汤垕《画鉴》）又有题曹霸的《人马图》说："唐人善画马者甚众，而曹、韩为之最。盖其命意高古，不求形似，所以出众工之右耳"。（汤垕《画鉴》）可见他对绘画艺术的要求还是"以形写神"、"形神兼备"的标准，最高的"品位"在他来说是"神品"，而他自己的作品也就在这样的等级上。刘敏中《中庵集》卷一六论赵孟頫的绘画："凡画神为本，形似其末也。本胜而末不足，犹不失为画。苟善其末而遗其本，非画矣。二者必兼得而后可以尽其妙。观子昂之画马，信其为兼得者欤！"[③]所以尽管他在当时影响甚大，但艺术思想并无新意。

元代画家中有少部分作者把宋代文人"直抒胸臆"的那种"文人画"的特点继承下来，并且由于具体环境的不同，这种"直抒胸臆"也被赋予了强烈的"民族情绪"。如龚开本来就是南宋的命官，南宋亡国之后他还往来闽、浙一带，进行政治活动，后来是

①②③　陈高华编注：《元代画家史料》，上海人民美术出版社 1980 年版，第 82、35、590 页。

对江南文坛有影响的重要人物之一。他选择绘画的题材多集中在马、钟馗和忠义人物方面，但皆寓有激愤之意。正如后人跋其作品所说："海宇为一，老无所用，浮湛俗间，其胸中之磊落轩昂峥嵘突兀者，时时发见于笔墨之所及。"（黄溍《金华先生文集》卷二十一）[①] 他画马，体型瘦弱，自题诗云："一从云雾降天关，空尽先朝十二闲；今日有谁怜骏骨，夕阳沙岸影如山"（汤垕《画鉴》）。并有识文说，《马经》上认为良马的肋要细，凡马只有十许肋，超过此即是"骏足"。而千里马可达十五肋。"假令肉中有骨，讵能令十五肋毕现于外？现于外非瘦不可。因成此相，以表千里之异。"（龚璛《存悔斋诗·续补遗》）[②]。这是故意虚其用意的说明，他画马全是自况之意。如马臻《霞外诗集》卷一指出："忆昨骠姚骑战时，旋云转雾飞四蹄；翻然踏碎关山雪，归来汗血光淋漓。霜枯万骨功谁利，太平总为将军致；如今衰瘦箭瘢干，生驹却受黄金辔。"[③]其他诸如画钟馗的《中山出游图》、《高马小儿图》等，也都是抒写胸中"盘郁之气"。

与龚开同类而言辞表现更为激烈的是郑思肖。有人说他"在周为顽民，在殷为义士"，已经标明是一位宋代遗老了。所以他"平日喜画兰，疏花简叶，不求甚工，其所自赋诗以题兰，皆险异诡特，盖所以输写其愤懑云"（《遂昌山人杂录》）。他在南宋亡后寄居江苏，生性刚介，是能把性格、思想化解到艺术创作之中的一位画家。陶宗仪《辍耕录》和王逢《梧溪集》中都有所证明：

隐居吴下，所居萧然，坐必南向，遇岁时伏腊，辄野哭，南向拜而返，人莫测焉。有田三十亩，邑宰素闻精兰，不妄与人，因给以赋役取之。公怒曰："头可得，兰不可得。"宰奇而

①②③ 陈高华编：《元代画家史料》，上海人民出版社 1980 年版，第 292、296、294 页。

> 释之。又嗜诗，题《兰》云："玉佩凌风挽不回，暮云长合楚王台；青春好在幽花里，招得香从笔研来。"《过齐子方书塾》云："天垂古色照柴门，昔日传家事具存，此世但除君父外，不曾别受一人恩。"《寒菊》云："宁可枝头抱香死，何曾吹落北庭中。""御寒不藉水为命，去国目同金铸心。"其为文操行率类此。(《梧溪集》卷一)

他怀有强烈的民族情绪，并一发之于绘画之中，"时写兰，疏花简叶，根不著土。人问之，曰：'土为蕃人夺，忍著耶？'"(韩奕《韩山人诗集·五言古诗》)正如倪瓒赞赏他的作品那样，是"秋风兰蕙化为茅，南国凄凉气已消；只有所南心不改，泪泉和墨写离骚"(《清闷阁集》卷八；《题郑所南"兰"》)，可以想见他的愤激之情。他的"墨兰"作品运笔从容，水墨滋润，兰叶伸展穿插疏朗开阔，颇有大家清雅的风度。自题诗云："向来俯首问羲皇，汝是何人到此乡？未有画前开鼻孔，满天浮动古馨香。"是以兰花自喻，而兰下不作一笔，也显然表示已无故土。

元代还有一位王冕，擅长画梅，自题诗有句："花团冰玉，羌笛吹它不下来"，和"不要人夸颜色好，只流清气满乾坤"。他与郑思肖不同的是，他是失意于元之后才逐渐有所悟得，在境界上虽然被后世推崇得很高，但与郑思肖相比，还是略逊一筹。尽管如此，元代"文人画"在艺术意趣上说，比宋代有了更多的涵意。

可以认为：宋代"文人画"强调的是个人生活中的困惑，和"学道未至"的"不适之意"的抒写。而元代"文人画"则由于多了一层民族的情绪在内，已经覆盖了个人意绪上的"盘郁之气"，使绘画艺术成为体现民族"正气"的载体，并且由此确定了某些特定的题材，如"梅、兰、竹、菊"成为"四君子"的专题。

第九章

“复古”思潮及其“反拨”

明代虽然是又一个汉族政权，但它在文化观念上却无例外地因袭了前朝对文化极端轻视的态度。也许是因为明代开国皇帝朱元璋本人的文化太过欠缺，他对“文化”的认识是完全的“为我所用”。一方面他知道传统文化对皇权巩固至关重要，故而也大大褒扬、崇祀孔夫子；另一方面又极端猜忌文人，因为自己文化不足，既要一言九鼎，又总怀疑被人讥讽，甚至听说孟夫子有“社稷为重”、“民次之”、“君为轻”的说法就大动肝火。他恢复“科举”，却又加上许多规定。从士人必读的“大诰”到考官拟出的考题、考生回答的内容均加限制，其目的是强化他个人的专制思想。在明代以前各朝代，士人尚有“隐居”的权力，在明代则连这种“自由”也是没有的。原因是当前皇帝既是“英明之主”，就理应效力。“隐居”就意味着对朝廷的不满。这种近似“强盗”的逻辑和思想意识上的高压政策相配合，使社会文化艺术思想不得不趋向于“保守”。

另一方面，明代的社会经济却因为生产力毕竟在随着历史发展而有所提高，城镇经济空前繁荣，也刺激着人们的生活观

念、生活习俗及艺术观念的不断变化。经济的发展总是不平衡的，东南地区经济最为发达，加上明代初期定都南京，这里一直保留着“六部”设置，虽然并不掌实际职权，但唯因此，才显得“清要”，明代宰辅显宦致仕都以得到南京“六部”的虚衔为荣耀，从而东南地区“人文荟萃”，成为全国民风之变、文风之变的滥觞之地。

第一节　复古之风

明初文网可怖，固然扼杀了艺术的“新声”，但文网的目的也不是摒弃一切文化、艺术，而是要文化艺术按照朝廷的需要去表现。在野的文人无缘参与朝廷的活动，于是自然形成模仿在朝显要的文风的风气。从永乐时代开始的 50 多年的时间里，为朝政歌功颂德的“台阁体”就领导了全国文风的走向。明代一方面是文网极严，另一方面明代文人的“好名”之风又是历代文人所不可及的。因为急于求“名”，难免浮躁，艺术思想上稍有不合就自命为某派，艺术批评和艺术实践方面也就门户、派系纷立，“名家”也层出，而门户之见亦彼此喧嚣。各个派系的“宗主”门下往往门客信徒众多，彼此攻讦，旋进旋退。在艺术批评领域，表面上也确是相当热闹。

这种情况好像和严酷的思想钳制的现实有点矛盾，其实，这正是文人士夫在面对思想高压的现实环境中，不得不把主观情致向艺术（不涉及政治的艺术本体）领域延伸的结果。“学”和“术”在传统文化观念中有不同的内涵，“学”是要“致用”的，因而是“齐天下”的治国、治世之学，但现实既已表明此途多险恶，于是文人就转而对陶冶自身的“术”的方面大加倾心。明代思想界盛行“阳明学说”，源头是南宋朱熹的理学，所以明代思想界的治

学观念一方面强调朱熹的理学“大道”已不可怀疑，只要照此实行，任何著书立说都是不必要的。但此种观念一旦涉及到艺术思想领域，马上就被否定到另一极致：“《六经》、《语》、《孟》，乃道学之口实，假人以渊薮。”(李贽《焚书》卷三；《杂述》)这两种格格不入的看法，实在是因为“文学”乃是“思想”体现的主流形式，应当被牢牢控制在“思想”的范畴之内，而“艺术”乃小道，是“末技”。如果“艺术”也被纳入到“理学”的观念之中，非但“艺术”本身将被窒息，就是那些把艺术欣赏的情趣从“文学”转移到“艺术”中来的文人士夫也将失去心灵中的最后一块净土，所以他们必须大声抗争。

但是这不等于说明代艺术思潮中没有“复古”的因素，相反，明代艺术的复古思潮不但相当浓郁，而且也还是有它自身的历史原因的。

人的意识往往是落后于存在的，表现在艺术思想上，就是新的艺术样式永远不可能得到当代的认可，中国传统文化中常见的那种“厚古薄今”现象就是一个说明。在绘画上，元代的“保守”之风已经相当弥漫。就元代中期之前而言，北宋李成、郭熙的画风颇受一般社会(不独是文人士夫阶层)的欢迎，成为当时相当多的画家沿袭仿效的师承对象。当时社会风气不欣赏董源、巨然的画风，于是盛懋的作品受到欢迎；有创新特色的绘画不被理解，于是吴镇的作品受到冷落。到了明代，画坛的风气又从师承北宋开始转向效法南宋的马远、夏圭，面貌虽有改变，但仍不离前人窠臼。至于“文人画”，因为文人画家在“文脉”上仍然恪守着“萧散简远”、“平淡恬适”的境界的欣赏尺度，于是在绘画的形式风格上也就以五代北宋之际的董源、巨然为主要师承对象。总而言之，这种师承对象的改变，只是艺术欣赏趣味的一种变化，就艺术创作思想来说，还是一种“复古”思潮的表现。

明代文人艺术观念中的“保守”性，简而言之，是“代圣人立言”，但是它最主要的表现并不是在内容主题上的探求，而只是在艺术形式上的追摹。因为“圣人”都是有思想的，圣人的思想都由他们在当时当代用自己的语言清清楚楚地说过了，哪里需要明代的文人来为他们说话。所以，明代文人所追求的仅仅是仿照“圣人”的意思再说一遍罢了，只要能仿照得有根有据，就算是“温故而知新”，是“追摹古人得高趣”了。

“文必秦汉，诗必盛唐”(《明史》卷；《文苑传》)，这是在明代中期之前的文学艺术界中有相当影响力的一股思潮，其主要人物高启被评为“拟汉魏似汉魏，拟六朝似六朝，拟唐似唐，拟宋似宋”(《四库总目》“高启”条)的才子，李梦阳又是“倡言文必秦汉，诗必盛唐，非是者弗道”(《明史》卷；《文苑传》)的前、后“七子”中的“四大家之一”。高启在“复古”声中提出过“诗”有“三要”，即“格”、“意”、“趣”：“格以辨其体”是以模仿古调为前提，而“意以达其情，趣以臻其妙”(《凫藻集》卷二；《独庵集序》)，似乎在模仿之中还有推出自己新的精神感受的要求。而李梦阳以“秦汉”、“盛唐”为言，实在也有取法乎上的动机，所以他说：“夫诗，宣志而道和者也。故贵宛不贵险，贵质不贵靡，贵情不贵繁，贵融洽不贵工巧”(《空同集》卷六十一；《与徐氏论文书》)，都是有具体标准的。只是他们的这些主张似乎也有“矫枉过正”的毛病，客观上导致的是在古人艺术的“形式”中讨生活，形成明中叶取代“台阁体”毫无生气的“谗谄”之风后的主要思潮。

这一思潮带动下的诗文艺术创作走到极致后也发生危机，李梦阳在晚年才冷静地看到：“予之诗非真也，王子(指王叔武)所谓文人学子韵言耳，出之情寡而工之词多者也。”(《空同集》卷五十；《诗集自序》)到这时候再想从头作起已是空唤奈何，他叹息道：“每自欲改之，以求其真。然今老矣。曾子曰：时有所弗及，

学之谓哉(《空同集》卷五十;《诗集自序》)。”“复古派”的艺术思想在总体方面来说,并没有很高的历史价值,因为他们是在表面上对颓唐的文风表示不满,提出振兴之道却全在“形式”上的仿照,离开了对艺术表现主题、思想内容的探究,实际上就是强调形式风格上的“复古”。他们在“复古”的形式对象方面可以有所不同,但他们艺术欣赏的标尺仍然选定在前人所创造的形式表现框架之内。这种艺术欣赏的“习惯”,或者说是艺术欣赏的观念在艺术批评家来看,确实是“保守”的,但是从艺术思想的整体内容来观察,这种重在艺术形式方面的模仿及追求的思潮也有它“正面”的效应,这就是多少年来一直被“文以载道”的正统思想所忽视的艺术“形式”风格得到人们极大的注意和研究,如李梦阳《论学》下篇以孔子论诗为例,说:

“小子何莫学夫诗”,孔子非不贵诗也。“言之不文,行而不远”,孔子非不贵文也。乃后世谓诗文为末技,何欤?岂今之文非古之文,今之诗非古之诗欤?(《空同集》卷六十一)

很明显,他强调的“诗文”是“诗文艺术”的本体,而不是“载道”的“诗文”,即不是“道”。以诗为例,既是“艺术”,就有“调”的形式要求,而且各个时代不同,“调”亦有别。他作《缶音序》指出:“诗至唐,古调亡矣,然自有唐调可歌咏。高者犹足被管弦”(《空同集》卷五十一)到宋人以理入诗,唐调始亡。而诗是必须要运用“比兴错杂,假物以神变”的,所以才是“艺术”。他反问道:

今人作性理诗,辄自贤于“穿花蛱蝶”、“点水蜻蜓”等句,此何异痴人前说梦也?即以理言,则所谓深深款款者何物耶?诗云:“鸢飞戾天,鱼跃于渊”,又何说也?(《空同集》卷五十一;《缶音序》)

可见这种艺术“形式”风格上的“复古”是摒弃“性理”之说,是对艺术形式本身“取法乎上”的追求。因为他摆脱了“性理”的

桎梏，也就把“取法乎上”的艺术形式理解作“自然”的一种标志，而“自然”的形式存在于民间，并不在文人士夫的作品中，于是推论就是“真诗在民间”。李梦阳在《诗集自序》里引他的朋友王叔武的意见，是：

夫诗者，天地自然之音也。今途咢而巷呕，劳神而康吟，一唱而群和者，其真也，斯之谓风也。孔子曰：“礼失，而求诸野。”今真诗乃在民间，而文人学士顾往往为韵言谓之诗。（《空同集》卷五十）

所谓“自然之音”，是说有情而发，当然是“自然”，无情而发，当然只有在“工于词”上下功夫，而有情与无情，既是“诗”的关枢，也是艺术的灵魂。所以“复古派”对艺术形式本身的探究，也使艺术形式确立它可以独立欣赏的价值，即使在艺术思想、主题偏弱的情况下，优美的表现形式本身也会是耐人寻味的。这就从“艺术”的另一个方面丰富了人们对“艺术”整体特色的认识，尽管有些在“复古派”自己是始料不及的结果。

第二节 “本体”说和“童心”说

明代绘画艺术重视“师承”关系，不独文人画家如此，民间画家也如此。文人画家以董源、巨然、黄公望、王蒙、吴镇和倪云林为自己的崇拜和效法对象，民间“浙派”画家则以南宋马远、夏圭为主要师法对象，无一例外地在各自师承对象的笔墨形式中转相摹写。和明代文学上的“复古”思潮一样，对艺术形式的大力临仿，必然导致对艺术的内心感受的忽视，此风愈炽，也必然会促使社会艺术思想出现“反拨”现象，而在哲学思想上有所反应，王阳明“心本体”说和李贽“童心说”是有社会的艺术实践基础的。

王阳明强调“心”的“本体”作用，就是提醒人的“致良知”，

"良知"是不假外求的，他有一个极端的例子，《王文成公全书》卷三；《语录·传习录下》：

先生游南镇，一友指岩中花树问曰："天下无心外之物，如此花树，在深山中自开自落，于我心亦何相关？"先生曰："你未看此花时，此花与汝心同归于寂，你来看此花时，则此花颜色一时明白起来，便知此花不在你的心外。"

这个例子便是治哲学史的论者判他为"主观唯心论"的证据。

王阳明认为人人都有"良知"，只是因为"良知"被世俗的东西蒙蔽了，所以才有"世道衰微"、"世风日下"的现实。要改变这个现状，就要唤出人们心中的"良知"。他和一般的道学家不同，承认了艺术对于人心的作用，并且进一步承认艺术有能力唤起人的"良知"。他还有一段论乐的议论：

先生曰："《韶》之九成，便是舜的一本戏子，《武》之九变，便是武王的一本戏子，圣人一生实事，俱播在乐中。所以有德者闻之，便知他尽善尽美，与尽美未尽善处。若后世作乐，只是做些词调，与民俗风化绝无关涉，何以化民善俗？今要民俗反朴还淳，取今之戏子，将妖淫词调俱去了，只取忠臣孝子故事，使愚俗百姓，人人易晓，无意中感激起他良知起来，却于风化有益。然后古乐渐次可复矣。"（《王文成公全书》卷三；《语录·传习录下》）

他在这一段话里，表示了"乐"与民俗风化是有关系的，只是现实中的"乐""妖淫词调"太多，故而民风不淳朴。这些意见不可以一概视之不对，试看明代市井文学中确有不少在今天也要归之于"黄色"性质的作品，可以想见当时的"戏子"演出剧目中并不因为它属于民间艺术就一概"淳朴"、"天真"起来。王阳明是有社会责任心的思想家，他不否认"今之戏子"的存在的合理性，只是要求他们惟淫词之务去，换上"忠臣孝子故事"，也就是要求换上

“思想内容健康”的故事，就能够激发“良知”。实际上他还是认为人人都有“是非善恶”的“本性”，关键在于“引导”。人的“良知”被激发了，就能在“美”、“善”与“丑”、“恶”中自作评判和选择，“民风”自然淳朴，“古乐”之旨也就实现了。

人的“良知”、“心”的“本体”是先天就存在的，它的表现方式有多种，而实体不变。王阳明认为：“乐”就是“心之本体”。

> 问：“乐是心之本体，不知遇大故，于哀哭时，此乐还在否？”先生曰：“须是大哭一番了方乐，不哭便不乐矣。虽哭，此心安处即是乐也，本体未尝有动。”（《王文成公全书》卷三：《语录·传习录下》）

“哭”和“乐”只是“心本体”的一种外在表现形式，对“本体”而言，“哭”即是“乐”，“乐”也就是“哭”，二者并无本质区别。如果把这一思考扩大到整个“艺术”，任何一种表现形式，在艺术的“内心感悟”方面而言，都没有根本的不同。在文学上，不论是效法秦汉，还是唐宋；在绘画上，不论是师承马、夏，还是董、巨，都一样是外在的区别，而没有实质的不同。那就是说，它们之间并没有高下之别，因而门户之争也是毫无意义的。

王阳明的“心本体”、“致良知”的理论在哲学论者来说也许因为他的“主观唯心论”而要取批判的角度，但在艺术的外在表现形式和艺术追求内心感悟的关系上，他的“心本体”说有相当的启迪作用。

直接承接王阳明“心本体”说，参之以佛教的“顿悟”学说，就生出了李贽的“童心说”。

李贽《焚书》卷三说“童心”是：

> 龙洞山农叙《西厢》，末语云：“知者勿谓我尚有童心可也。”夫童心者，真心也。若以童心为不可，是以真心为不可也。夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。若失却童心，

便失却真心；失却真心，便失却真人。人而非真，全不复有初矣。(《焚书》卷三；《杂述》)

“童心”就是“心之初”，所以是人人有之，那么，人人有之的“童心”怎么会失去呢？李贽说，失去的原因是人“读书识义理”，“义理”的成分多了，就蒙蔽了“童心”：

盖方其始也，有闻见从耳目而入，而以为主于其内而童心失。其长也，有道理从闻见而入，而以为主于其内而童心失。其久也，道理闻见日以益多，则所知所觉日以益广，于是焉又知美名之可好也，而务欲以扬之而童心失；知不美之名之可丑也，而务欲以掩之而童心失。(《焚书》卷三；《杂述》)

一个人从小长到大，接受的“义理”越来越多，并且把这些“义理”作为自己本心的东西，言行举止都是“义理”，而没有出自“童心”的成分。这就是“童心既障，于是发而为言语，则言语不由衷；见而为政事，则政事无根抵；著而为文辞，则文辞不能达”(《焚书》卷三；《杂述》)的现实。李贽的这些见解对当时重“师承”、讲求“无一笔无出处”的艺术创作之风也是有针对意义的，或者也可以说，正是有明一代“形式”、“复古”之风太过炽盛，才有王阳明、李贽特别强调“心本体”、“童心”的感悟之论。李贽认为“至文”都是出自于“童心”之作，如果“童心”存在，那么就“道理不行，闻见不立”，而能做到“无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者”(《焚书》卷三；《杂述》)。在这样的观点下，他直接提出“诗何必古选，文何必先秦”(《焚书》卷三；《杂述》)，完全推翻了明代“复古”的艺术主张。

明代艺术创作讲究“师承”，是总体趋势。在“师承”的笔墨实践中也渐渐有人提出疑问。江苏昆山的医生王履平素喜爱山水画，也一样受到时风影响，以马、夏笔墨为师承对象。在他长期的笔墨临摹之中，虽也有时产生厌倦之情，但未能有所体悟，未明

所以。用李贽的话说，就是“童心”被所谓“见识”障蔽了。王履后来因为到华山采草药，身临其境时被雄峻的山势所震慑，不禁触动“良知”，作《华山图》并写下著名的“序”。他同意唐代张彦远关于“形似”本于“立意”的论述，认为“意不足谓之非形可也”，同时也要承认没有“形”“意”也就无处可求。所以，有“形”才有“意”。他指出当时的风气“多以纸素之识是足，而不之外”，就是只以临摹前人作品为满足，结果辗转传抄，“形”也不能如意。在这种情况下，失去了“形”，也就失去了“意”，“形”、“意”都不具备，还谈得上绘画吗？王履就这样批评了当时的摹古之风。

王履毕竟生活在明初，“复古”、“摹古”的艺术思想太过流行，当他从“暗中摸索”转移出来，完全以华山为师，并且力求达意的时候，也仍然不能完全摆脱“摹古”思想的压力，还不得不对“家数”进行一番表白，即对“师承”、“出处”的新理解。他的表白理由都是合乎逻辑的，就是前人的“家数”是因人而名的，“师承”是对前人作品笔墨形式的学习，在创作中应当分清哪些前人的笔墨可“从”，哪 些则可“违”。可“从”与可“违”都要依“理”而定，只要依“理”而定了，“从”是“从”，“违”也是一种“从”。他在《〈华山图〉序》中说：

> 可从，从，从也；可违，违，亦从也。违果为从乎？时当违，理可违，吾斯违矣。吾虽违，理其违哉？时当从，理可从，吾斯从矣，从其在我乎？亦理是从而已焉耳。[①]

可见，王履并没有完全否定“摹古”的艺术思想，他认为艺术创作中也有对“家数”“可从”的必要。“从”与“违”，不在于作者本人的艺术观点是什么，而在于是否合乎“理”。王履并没有正面解释“理”的概念为何，只是从名词概念的定义出发，论证了概念与

① 俞剑华编：《中国画论类编》，人民美术出版社1957年版，第703页。

现实间的差距。他说:“大而高焉,嵩;小而高焉,岑;狭而高焉,峦;卑而大焉,扈;……”,等等;而自然界中并没有纯粹的“嵩”、“岑”、“峦”、“扈”,真实山川是“不纯乎嵩,不纯乎岑,不纯乎峦,不纯乎扈”的,变化万千。前者他称之为“常”,后者他称之为“变”,现实世界多的是“变”,所以按照“常”的“家数”画法去表现“变”的对象显然是不适宜的,这就是他自谓“吾故不得不去故而就新也”的“理”。

王履在创作完成《华山图》之后,并不能彻底否定“唯纸素是识”的“摹古”思想,在“序”中特别申明:“余也安敢故背前人”。生怕被人们指责“以为乖于诸体也”,强调自己 还是有所师的,这就是:

吾师心,心师目,目师华山。①

王履此论和唐代张璪的名言“外师造化,中得心源”是有差别的。张璪对艺术创作的认识是把“造化”放在第一位,只有在“造化”面前,才能“心”有所动。王履所说则首先在自己的主观认知,通过认知判定,运用感官能力,接受造化的呼唤。从思想认识方法上看,他和后来的王阳明的“心本体”、李贽的“童心说”都似乎有一定的相近之处,在艺术上说就特别重视了“悟性”的作用。王履说到自己创作《华山图》的经过体会是:

既图矣,意犹未满,由是存乎静室,存乎行路,存乎床枕,存乎饮食,存乎外物,存乎听音,存乎应接之隙,存乎文章之中。一日燕居,闻鼓吹过门,怵然而作曰:“得之矣夫。”遂麾旧而重图之。斯时也,但知法在华山,竟不知平日之所谓“家数”者何在。②

这就是说自己“意犹未满”,但又不能清楚未满在何处,于是

①② 俞剑华编:《中国画论类编》,人民美术出版社 1957 年版,第 704、703 页。

时刻放在心上。这也如同后来李贽所说:“世之真能文者,比其初皆非有意于为文也,其胸中有如许无状可怪之事,其喉间有如许欲吐而不敢吐之物,其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处,蓄极积久,势不能遏”(《焚书》卷三;《杂述·杂说》)。而一旦有外物触发,所有内心的感悟就会一下子迸发出来,王阳明所谓“元声只在你心上求”(《王文成公全书》卷三;《语录·传习录下》)的意思也就在此了。

第三节 “画分南北宗”

明代文人好名心极盛。钱泳《履园丛话》说:“大约明之士大夫,不以直声廷杖,则以书画名家,此亦一时习气也。”因为好名,也就宗派纷立。在绘画方面,明代社会原先流行的是以南宋马、夏技法为主的所谓“浙派”,后来又有所谓“吴派”,之后又有所谓“松江派”、“华亭派”、“云间派”等等。“派系”名称并不是都有严格的“论证”之后才出现的,就像明代范允临《输蓼馆论画》中的慨叹:“嗟乎!松江何派?惟吴人乃有派耳。”绘画的分宗分派之论在历史上影响最大的是董其昌、莫是龙、陈继儒三位“吴人”提出的“南北宗”论。

莫是龙有《画说》一篇,其中说:

> 禅家有南、北二宗,唐时始分。画之南、北二宗,亦唐时分也,但其人非南、北耳。北宗则李思训父子著色山,流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕,以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡,一变勾斫之法,其传为张璪、荆、关、郭忠恕、董、巨、米家父子,以至元之四大家。[1]

[1]俞剑华编:《中国画论类编》,人民美术出版社1957年版,第714页。

这一段文字在董其昌的《容台集》中也有出现，同时，董其昌在《画旨》卷上中还有一段论“文人画”的话：

> 文人之画，自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿，皆从董、巨得来，直至元四大家：黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。吾朝文、沈，则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年又是大李将军之派，非吾曹当学也。[①]

陈继儒在《偃曝余谈》卷下中说得更细致一些：

> 山水画至唐始变，盖有两宗：李思训、王维是也。李之传为宋王诜、郭熙、张择端、赵伯驹、伯骕以及李唐、刘松年、马远、夏圭皆李派。王之传为荆浩、关仝、李成、李公麟、范宽、董源、巨然以及燕肃、赵令穰、元四大家皆王派。李派板细无士气，王派虚和萧散；此又慧能之禅，非神秀所及也。至郑虔、卢鸿一、张志和、郭忠恕、大小米、马和之、高克恭、倪瓒辈，又如方外不食烟火人，另具一骨相者。

董其昌和他的朋友对绘画（主要是山水画）的历史作一番划分流派的探讨，本来是无可厚非的。事实上，到明代，中国绘画在创作和欣赏上确实已经有了相当丰厚的经验，历代相传的作品也很丰富，并且在形式风格意境表现上也确实存在着不同的派别，因此作一番认真的流派风格的研究也是很有必要的。早在董其昌之前，就有关于绘画中的“利家画”和“行家画”的分类。元代赵孟頫曾向钱舜举请教什么是士夫画，即什么是文人画。钱舜举的回答是：隶家画。隶家，即利家，又俗作戾家。“戾家”就是外行的意思，宋代张端义《贵耳集》云：“掖垣非有出身不除。……三十年间，词科又罢，两制皆不是当行，京谚云：戾家是也。”宋代《都

① 俞剑华编：《中国画论类编》，人民美术出版社 1957 年版，第 720 页。

城纪胜》记“四司六局”是：“凡四司六局人祗应惯熟，便省宾主一半力，故常谚曰：烧香点茶、挂画插花，四般闲事，不许戾家。”钱舜举把文人画家叫作“外行画家”，是因为和职业的、专业的画家即“利家”相比而言，文人画家在绘画本身的基本功方面确是不能和专业画家平起平坐的。

值得注意的是，到了明代，“戾家”被有些文人改作“逸家”，并且用“逸家”、“作家”（即“行家”）作为分别流派的标准，詹景凤跋元代饶自然《山水家法》云：

> 清江饶自然先生所著《山水家法》、可谓尽善矣。然而山水有二派：一为逸家，一为作家。又谓之行家、隶家。逸家始自王维、毕宏、王洽、张璪、项容，其后有荆浩、关仝、董源、巨然及燕肃、米芾、米友仁为其嫡派。自此绝传者，几二百年。而后有元四大家黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇，远接源流。至吾朝沈周、文徵明，画家能宗之。作家始自李思训、李昭道及王宰、李成、许道宁。其后赵伯驹、赵伯骕及赵士遵、赵子澄皆为正传，至南宋则有马远、夏圭、刘松年、李唐，亦其嫡派。至吾朝戴进、周臣，乃是其传。至于兼逸与作之妙者，则范宽、郭熙、李公麟为之祖。其后王诜、赵□□、翟院深、赵幹、宋道、宋迪与南宋马和之，皆其派也。元则陆广、曹知白、高士安、商琦庶几近之。若文人学画，须以荆、关、董、巨为宗，如笔力不能到，即以元四大家为宗，虽落第二义，不失为正派也。若南宋画院诸人及吾朝戴进辈，虽有生动，而气韵索然，非文人所当师也。大都学画者，江南派宗董源、巨然，江北则宗李成、郭熙，浙中乃宗李唐、马、夏，此风气之所习，千古不变者也。

詹景凤在隆庆元年（1567 年）中举，这时候董其昌 13 岁，还是少年。所以，在董其昌之前，从赵孟頫到詹景凤已经在作绘画

流派的思考，而且詹景凤的逸家、作家之分，又是直接导引着后来的“南北宗”分派。如果从董其昌关于“文人画家”的议论来说，董其昌主要是从“文人画”与“非文人画”的风格差异入手，所谓“南北宗”之说，只是一种譬喻。

莫是龙、董其昌的“画分南北宗”的标准事实上在很大程度上是从“形式风格”上着眼的，莫是龙区分“南北宗”派别的标准是“著色山水”和“渲淡之法”。所谓“著色山水”，即工笔青绿山水，“渲淡之法”即水墨技法。他所说的“王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法’，是自称他所知道的王维把一直流传的工笔（即勾斫之法）山水改为水墨渲淡之作，而水墨渲淡的技法在他看来就是“南宗”形式的唯一标准。

董其昌虽未明言“形式”，但却强化了莫是龙的“南宗”的地位，即明确了“南宗画”就是“文人画”的概念。由这一概念出发，对唐以来的画家分别流派，实质上也依然是从“形式风格”方面入手。如其所说：董源、巨然、李成、范宽都是从王维处来，而后李成、范宽后继乏人，惟董源、巨然直接孕育了李公麟、王诜、大小米和元四家，以至明代文、沈也由此接继不断。董源、巨然长期生活在江苏南京一带，作品表现的当然多是这一带的山水体貌，丘陵地区和水网地域的特点是地势起伏和缓，多土少石，因而有了“披麻皴”的技法。这一技法在形式上不像“大斧劈”、“小斧劈”、“折带皴”那样斩钉截铁，所以不是坚凝峭拔的风格，而具有和缓温藉、平淡含蓄的特色，这也正是同样生活在江南的文人士夫们所欣赏的“格调”。

文人画家是非职业画家，作画不是为生活所迫，完全是依自己的心情需要。所以宋代文同虽以画竹闻名，却对向他求画的人很反感，宋画的材料用的是绢帛丝织物，求画的人送了这些丝织物给他求他一幅墨竹，他却把绢帛扔到地上，说：“吾将为袜材

矣。”但是求画的人来自方方面面，更多的情况是推卸不掉的，于是“代笔”的人就产生了。这种“代笔”和后世书画的“作假”不同，“代笔”都是作者本人认可的，是作者授意而作，如宋代李公麟的代笔人赵广本是他的书僮。明代代笔更普遍，《金陵琐事·画谈》记文徵明的代笔朱朗一则故事：

> 朱朗字子朗，文征仲得意门人，征仲应酬之作多出于子朗手。金陵一人客寓苏州，遣童子送礼于子朗，求征仲赝本。童子误送征仲宅中，致主人之意云云。征仲笑而受之曰：“我画真衡山耶，聊当假子朗可乎？”一时传以为笑。

可见这种代笔人在当时也并不保密，是圈内人都知道的。同样，董其昌也有自己的代笔人，松江赵左即其一。

从创作的角度说，这种“代笔”的情况应该说是不适宜的，但文人画是“游戏笔墨”，所以不能用职业画家的“严谨”来要求。同样，明代文人在绘画理论上也有很大随意性，“南北宗”的说法在深入一层的“流派”分类上就各有出入。即以董其昌说“吾朝文、沈则又远接衣钵”，是“南宗”传人，但他否定文、沈的成就。《袁中郎全集》卷三；《叙竹林集》记云：

> 往与伯修过董玄宰。伯修曰：“近代画苑诸名家，如文征明、唐伯虎、沈石田辈，颇有古人笔意不？”玄宰曰：“近代高手，无一笔不肖古人。夫无不肖即无肖也，谓之无画可也。”

董其昌讲的“近代高手”当然包括文、沈在内，说明他此时反对“无一笔无出处”的艺术创作观，但他又完全看不到文、沈其实还是有自己的面貌的，并没有一味的“无一笔不肖古人”。这种出入甚大的评说其实正是明代文人的一个通病，即持论往往太过，以致有自标自炫的虚假，如陈继儒所谓“王派虚和萧散”，“如方外不食烟火人，另具一骨相者”，“李派板细无士气”云云，亦大有门户之见的意味。沈颢的议论更其典型，在《画麈·分宗》中说：

禅与画俱有南北宗，分亦同时，气运复相敌也。南则王摩诘裁构淳秀，出韵幽淡，为文人开山。若荆、关、宏、璪、董、巨、二米、子久、叔明、松雪、梅叟、迂翁，以至明之沈、文，慧灯无尽。北则李思训风骨奇峭，挥扫躁硬，为行家建幢。若赵幹、伯驹、伯骕、马远、夏圭，以至戴文进、吴小仙、张平山辈，日就狐禅，衣钵尘土。[①]

沈颢对文人画的形式风格大加激赏，本无可厚非，但出于偏执，斥所谓“北宗”形式风格“挥扫躁硬”，以致“狐禅”、“衣钵尘土”云云，都未免浮躁浅薄。也因此，我们不宜拘泥在“南北宗”的具体分宗分派的“人选”上大加考辨，须知明人文风如此，他们随意而出的内容，也未必合乎于今人的种种解释。但我们应当明确：“南北宗”说也还是专注于前人笔墨形式技巧，和“文必秦汉”、“诗必盛唐”的艺术思潮并无二致。在他们贬抑所谓“北宗”时，董其昌说“非吾曹所当学也”，倒并不一定是自视甚高。“北宗”如李、刘、马、夏，笔墨技法以强调力量感的“斧劈皴”为主，不论各人在技法运用上有“大斧劈”、“小斧劈”、“带水斧劈”的不同，共同的一点都是行笔坚凝，笔路干练明确，功力深厚而可“见笔”。董其昌等文人画家哪有这样的“耐心”去锻炼如此高超的技艺功底。有的版本说董其昌原话是“非吾曹所易学也”，如此，则多少表示了自知之明：职业画家的技法功力确非文人画家们能轻易达到的。

第四节　文人画样式的确立

自从宋代苏轼提出“士人画”的概念后，“士人画”和“工匠画”的界限就渐渐明确了。但是苏轼并不认为“工匠画”的上乘之

---

① 俞剑华编：《中国画论类编》，人民美术出版社1957年版，第770页。

作就不好，他照样推崇吴道子，认为“道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃有余，运斤成风，盖古今一人而已。”（《苏东坡集》前集卷二十三；《书吴道子画后》），把他的画和杜甫的诗、韩愈的文、颜真卿的书法并列，可以说是相当的推重了。只是把他的作品与王维的作品相比较的时候，才感觉到吴道子“犹以画工论”，“予于维也敛衽无间言”（《东坡题跋》卷二；《凤翔八观·王维、吴道子画》），那是因为王维的“画中有诗”，而且，其“诗”之“意”又是苏轼这样的文人们欣赏的，这一点正是吴道子所无的。

苏轼所认可的“文人画”是在笔墨技巧之外，还要有“诗”的“境界”，这个“境界”具体说还不是雄健奔放，而是“萧条淡泊”的宁静、恬适。只要能在作品中体现出这样的境界，作者本人的文采如何倒在其次。苏轼题画诗：“竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知，蒌蒿满地芦芽短，正是河豚欲上时。”（《东坡续集》卷二；《书衮仪所藏惠崇画二首》之一）这幅作品得到苏轼的欣赏，诗中表现的意境也是恬适自然的，但该画作者惠崇和尚却在作诗方面常常受到时人的嘲笑。

苏轼说“画中有诗”，指的是“画面”中有一股“诗意”，并不是说画面上有题写的诗。苏轼的这种要求应该说是很正常的，因为绘画作为造型艺术之一种，是依靠形象的塑造来表达它的主题内容和思想感情的。作者应该具备足够的掌握特定的艺术语言的能力，即“造型”的能力，不但使自己的感悟以“形象”的方式表现出来，而且还应该能使欣赏者在“形象”之中去“感受”到艺术的“境界”。因此，艺术造型的基本功是不可缺少的，这也是苏轼重视“形似”，但又不以“形似”为满足的原因所在。

但是，对于非职业的文人画家来说，这种造型的基本功谈何

容易。元代的倪云林是元四家中被推崇最高的文人画家，而他的作品在元四家中恰恰是构图变化最少，景物描写变化也最少的，如果单从造型能力说，是有限的。但他大概也是"自家有病自家知"，他宣称："仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳"(清闷阁全集》卷十;《答张藻仲书》)。他作画是"自娱"，也就有点宋人"聊写胸中些儿磊块"的意思。宋人是"意不适"作"诗"，"诗不能尽"，作"书(法)"，变而为"画"。元代文人画家已经不是"诗不能尽"之后才是"画"，而实在是"画"不能完全达其"意"才有题诗。郑思肖画兰花，本来不须题诗，兰示清高之质的概念早已形成，一望而知其意，但他的意思还不尽在此，还要喻其民族亡之恨，这一层新的寓意就不是画面固有的形象所能表达的了，于是不得不在画面上题诗。王冕画梅花，梅喻不畏权贵甘于寂寞的文人品质也是人所共识，但王冕觉得还不足以宣泄他更强烈的情绪，于是不得不在画面上题写"要留清气满乾坤"的诗句。于此可见，文人画到了元代，在样式上已经开始出现画面上题诗的格局，从造型艺术的语言来说，似乎是造型基本功的不足，但"置之死地而后生"，也因此形成中国绘画的样式结构的一项特色。与此同时，在技法上就出现总体上的要求而不是拘于造型的某些具体细微之处。这就是黄公望提出的"作画大要，去邪、甜、俗、赖四个字"(陶宗仪《辍耕录》卷八;《写山水诀》)。

黄公望自己并没有详细解释"邪、甜、俗、赖"的含意是什么，传首先提出解释的是明代王绂，他的解释是：

> 有一等人，事不师古，我行我法，信手涂泽，谓符天趣，其下者笔端错杂，妄生枝节，不理阴阳，不辨清浊，皆得以"邪"概之。(《书画传习录》卷四;《画事丛谈》)。

王绂把"邪"看作是"事不师古"的必然结果，表现出他对"师古"的强烈认识，正是整个明代"复古"、"摹古"之风的具体反映。

他要求的“师古”，是着重在技法上的师承，是笔墨形式上的师事。他所说的“妄生枝节，不理阴阳”的问题应该是对现实的自然对象的观察和写生才能解决的基本造型问题。以下是黄公望的经验之谈：

> 皮袋中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当模写记之，分外有发生之意。登楼望空阔处气韵，看云彩，即是山头景物。李成、郭熙皆用此法。郭熙画石如云，古人云：“天开图画”者是也。（陶宗仪《辍耕录》卷八；《写山水诀》）

这里所说“模写记之，分外有发生之意”，是画家的切肤之论。写生虽然是对景而作，但总不是完全依从对象的形貌，在写生中自有剪裁，行笔过程中也自有“疏密”、“徐疾”、“轻重”、“顿畅”种种手上的感觉，这些感觉时时会触发作者的构思之意，这便是“发生”的真正内容。在写生中还可以解决真实山川的走向、树木的枝节结构、山川、花树的相互空间关系，黄公望从写生中来，所以知道：树分四面，石分三面，山头“折搭转换”等等技法的处理要领。而王绂却以为并不需要在自然环境中去体察这一切，只要“师古”就可以解决，由此可见，这种对“邪”的理解已经不复有黄公望的意见，而全然是明人的艺术观了。他解释“甜”，是：

> 有一等人，结构粗安，生气不足，功愈到而格愈卑，是失之甜。（《书画传习录》卷四；《画事丛谈》）

他指出的“甜”，有“格调”卑下的意思，“结构粗安”，是说构图大体还可以，“格调”也即是“气格”之类。绘画作品的格调当然是很重要的部分，但王绂把“格调”的不足完全归结到绘画基本技能方面，而且认为基本技能越高，反而使格调越低下，这种认识颠倒了本末，格调的高下是作者“修养”高下的体现，而艺术技能的精深是可以促进作者在“艺术鉴赏”能力及整个艺术修养方面的水平提高的。王绂此论实在有为“文人”技能护短的嫌疑。

“气格”平庸就是浅薄，浅薄就和“俗”紧相联系。

明人说的“俗”，有“媚世”的意思，取悦于人的作品皆是俗品，艺术作品要媚世，在绘画上往往是华采章丽，王绂所谓“丹华夸目”。当然，设色艳丽的作品也有高雅之作，如董其昌说的“艳而不甜”即是指此。只是一般而言，文人重水墨，世俗重华采，文人重气韵，讲境界，世俗则重悦目，讲热闹。所以“俗”必然是“甜”，“甜”侧重在“格调”，“俗”侧重在形式，由此可以说“甜”正是“俗”的形式风格体现。

对黄公望所讲的“赖”，王绂的解释是：

> 赖者，藉也。是暗中依赖也。临摹法家，不废依靠，才子弗为。(《书画传习录》卷四;《画事丛谈》)

我们知道，宋代人作诗，有一种风气是在唐诗中去“偷”“意思”，“偷”句式。而明代人大兴“摹古”之风，其实也有向古人作品中“偷”形式技法的成分。王绂所谓“临摹法家”，就是“暗中依赖”，只是这种“暗中依赖”太过明显，在作品中就显得恶“赖”了。王绂要求在作品中看不出这些“依靠”，才是“才子”的作风。实际上他是要求能“巧妙”一点去“偷”前人的技巧，借助古人的笔墨形式来完成自己的“创作”，从“古人”的形式幻化出自己的“形式”。这种完全着眼于笔墨形式的艺术观在当时和对后世影响很大，董其昌在郴州看到云雾中江上景色，感叹董源的《潇湘图》。后人鉴赏文人画，首先落实的是“师承”关系、某家笔法，甚至看到具体山川，也情不自禁认为是某某皴、某家皴。我们可以据此说，这是一种“古典形式主义”的艺术思潮。

正是因为明人“文人画”有这种“古典形式主义”的特色，在构图上也有一种“形式”的认识。如前所述，宋人理解的“文人画”在画面构图上还没有固定格式，元代开始出现在画面上题写诗、文的样式，到明代，文人画则无不题诗，题文。沈颢在《画麈·

落款》中说：

> 元以前多不用款，款或隐之石隙，恐书不精，有伤画局。后来书绘并工，附丽成观。迂瓒字法遒逸，或诗尾用跋，或跋后系诗，随意成致，宜宗。衡山翁行款清整，石田晚年题写洒落，每侵画位，翻多奇趣，白阳辈效之。一幅中有天然候款处，失之则伤局。

正是因为明人太注重形式风格的差异，才促使他们在题款、书法方面注意到画面的整体协调关系。沈颢在特别推重了倪云林的书、诗（文）、画三者的“随意成致”，评论了文征明、沈石田题款的特色后，总结出文人画画面有“天然候款处”的特点，算是在文人画的形式上有所阐发。

文人画的构图形式其实就是“组合”与“填充”式的构图，它的所由从来的历史可以上溯到汉代画像石、画像砖的艺术形式。简言之，如果把“文人画”表现技法理解成“水墨画”的话，它是在工笔青绿山水画形式成熟之后才兴起的，它的构图又是直接来自于工笔青绿山水画的构图程式。而工笔青绿山水画在其初都是作为装饰画出现，构图自然沿袭着装饰构图的种种法则，其中“组合”与“填充”正是运用最广泛、最普遍的两大法则。这两大法则不必考虑时空关系的合理与否，要解决的只是画面空间的布白处理，所以它能够把千里之遥浓缩在咫尺之内，可以把重山叠峦的前后景物表现无遗。特别是在汉代之后，这两种构图法则所体现的空间关系已经成为一种心理欣赏的定式，进一步加速了绘画构图的成熟速度。水墨形式兴起后沿用的这两种法则规范下的构图是并不能完全满足作者的创作欲望的，这是因为文人画作者在原则上都是“诗不能尽，溢而为书，书不能尽，溢而为画”，画面虽然完成而意犹未尽，这与事实上因造型能力的不足，必须借助于题款、题诗来加以说明的状况在“形式”上是“不谋而

合”，总之是题诗、题款的样式应时而出。既明确了题款题诗的要求，在画面构图布局上更须强化“填充”、“组合”的法则，终于在画面构图的“疏密相映”、“高低相错”、“左右相倾”的各个方面把“书法、题款、诗”以至“印章”位置也统筹考虑进去，使文人画的形式之一——构图更具“个性”，逐步完善了绘画——文人画——的“诗、书、画、印”四者统一的形式表现准则。

第五节 “意趣”和“本色”

明初以来艺术思想上的“复古”思潮由于倡导者的社会地位而影响很大，“物极必反”，后来也因此受到很多人的反对。后来的“唐宋派”、“公安派”以至“性灵派”的互相争论，前后竞发，给明代中期之后的艺术思想界带来了相当的生机，可以说，这些都是从最初的“复古”之风引发开来的。

在这些不同的艺术思潮中，袁宏道从“性灵”的角度提出的“趣”具有普遍的意义。他在给《陈正莆会心集》作的序中说：

世人所难得者唯趣。趣如山上之色，水中之味，花中之光，女中之态，虽善说者不能下一语，唯会心者知之。今之人慕趣之名，求趣之似，于是有辨说书画，涉猎古董以为清，寄意玄虚，脱迹尘纷以为远，又其下则有如苏州之烧香煮茶者。此等皆趣之皮毛，何关神情？夫趣得之自然者深，得之学问者浅。当其为童子也，不知有趣，然无往而非趣也。面无端容，目无定睛，口喃喃而欲语，足跳跃而不定，人生之至乐，真无逾于此时者。孟子所谓不失赤子，老子所谓能婴儿，盖指此也。趣之正等正觉最上乘也。山林之人，无拘无缚，得自在度日，故虽不求趣而趣近之。愚不肖之近趣也，以无品也。品愈卑故所求愈下，或为酒肉，或为声伎，率心而行，

无所忌惮，自以为绝望于世，故举世非笑之不顾也，此又一趣也。迨夫人渐长，官渐高，品渐大，有身如梏，有心如棘，毛孔骨节俱为闻见知识所缚，入理愈深，然其去趣愈远矣。(《袁中郎集》卷一；《叙陈正甫〈会心集〉》)

“趣”是什么概念呢，袁宏道指明只有“会心者知之”，似乎没有什么语言能够明确。从他举出的“童子”、“婴儿”的“口喃喃”、“足跳跃”的例子来说，“趣”是一种从情态中体现出来的“意味”，这种情态越是“自然而然”，其“意味”越纯正，就越是上乘的“趣”。年龄增长后，知识多了，就渐渐失去“趣”的机遇。这种观点其实也正是李贽“童心说”的看法，可见，“趣”也是与“童心”相关联的。其弟袁中道云：“天下之趣，未有不自慧生也”(《珂雪斋文集》卷一；《刘玄度集句诗序》)，“慧根”正在“心”中，此处之“心”当然也是“童心”。

值得注意的是，袁宏道提出“辨说书画、涉猎古董以为清”是“趣之皮毛”，即承认了“书画”也是一种“趣”，只是一种浅层的“趣”而已。谢肇淛《五杂俎》卷七指出：“今人画以意趣为宗，不甚画故事及人物，至花鸟翎毛则辄卑视之。至于神佛像及地狱变相等图，则百无一矣。要亦取其省而不费目力，若写生等画，不得不精工也。”这最末一句说出了明画重“意趣”而袁宏道又以为是“趣之皮毛”之根本所在，“省而不费目力”，结果是“藏拙取捷之辈，转相摹效，自谓画意不复求精工矣”的局面。

在明代能够真正体悟到“意趣”，也就是体悟到艺术的“本色”的，其代表人物是徐渭。

徐渭虽然出生在一个书香仕宦的家庭，但从小经历却大不如意。他的文才卓越，但在科举考场中只考得一名秀才，此后屡试不中。他的老师有王阳明的门生季本，从之作“致良知”的研究。又颇通军事，作过胡宗宪的幕僚，参加过筹划抗击倭寇的战

略计划。后来又被胡宗宪牵连下狱，从此命运更加不顺，精神终于失常。最后又在失去理智情况下杀妻，再次下狱，却又自辩非狂。出狱后已是53岁，直到逝世的20年间的景况是“几间东倒西歪屋，一个南腔北调人。”

徐渭自己说：“吾书第一，诗二，文三，画四。”时人最推重的正是他的画和文，唐顺之、袁宏道这些文坛宗主评他的文章是“一扫近代芜秽之习”，“有明一人”；汤显祖赞赏他的戏剧创作《四声猿》是“乃词坛飞将，辄为之演唱数通，安得生致文长，自拔其舌”（《玉茗堂文》之六《牡丹亭记序》）。黄宗羲《青藤行》说：“岂知文章有定价，未及百年见真伪；光芒夜半惊鬼神，即无中郎岂肯坠。”评价之高，几乎没有第二个人可以相比。

徐渭一生不幸没有能够进入上层文人士夫阶层，也唯此是他的大幸，因为这使他能够始终和普通民间生活息息相通。正如袁宏道在《徐文长传》中说：

> 显者至门，皆拒不纳；当道官至，求一字不可得。时携钱至酒肆，呼下隶与饮。（《徐渭集》附录）

民间生活中的种种艺术表现形态就在这类“呼下隶与饮”的接触中给他以鲜活的感悟。他早年从学于季本，于“心学”本不生疏，更重要的是他把悟得的各种要义用于对艺术本质的思考之中，深切感受到“真性灵”、“真趣味”普遍存在于民间艺术的创作之中。他为此给老师一信，说：

> 今之南北东西虽殊方，而妇女儿童、耕夫舟子、塞曲征吟、市歌巷引，若所谓竹枝词，无不皆然。此真天机自动，触物发声，以启其下段欲写之情，默会亦自有妙处，决不可以意义说者，不知夫子以为如何？（《徐文长三集》卷十六；《奉师季先生书·三》）

民间艺术的特点是“天机自动，触物发声”，都是随感而发，

任性而发，徐渭之后的袁宏道以为“故多真声”，袁中道则说“夫人心有感于中，而发于外，喜则其声愉，哀则其声凄。女试听：夫酸以楚者，忧禾稼也；沉以下者，劳苦极也；忽而疾者，劝以力也。其词俚，其音乱，然与旱既太甚之诗，不同文而同声，不同声而同气。真诗其果在民间乎”（《珂雪斋文集》卷三；《游荷叶山记》），都是看到了民间艺术清新的本色特点。

因此，在当时，对拟古、摹古为主流的文坛正宗思想而言，民间艺术的“本色”不啻是一个鲜明的对比：一方面是士夫主持的文坛，从台阁体到前后七子、唐宋派、公安派等不同艺术主张此起彼落，另一方面是民间社会生活中一直盛行不衰的艺术创作活动，这些民间艺术之作，不论是拟古派的李梦阳、何景明，还是公安派的袁宏道、袁中道都一致推崇是“上继国风”的“明人可传之诗”。陈鸿绪《寒夜录》引时人语说：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几《吴歌》、《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银铰丝》之类，为我明一绝耳。”陈鸿绪提出的《吴歌》等民间歌词均有案可稽，这些作品和其他民间艺术之作一样，完全不假修饰，不依傍前人，性情率真而构思巧妙灵活，出口即见性情，令人有耳目一新之感。在当时遣词造句处处要讲究“家数”、“师承”的艺术氛围下，它的清新明亮尤为显得独树一帜。徐渭对此最是引为知己。并把它纳入到自己的历史研究的视角之中。也因此，他对艺术的议论都有不同凡响的见解，如他在《南词叙录》中论南戏则云：

> 南戏始于宋光宗朝，……其曲，徒则宋人词而益以里巷谣，不叶宫调，故士夫罕有留意者。（《中国戏曲论著集成》三）

他反对以宫调为准则的士夫之见，说：

> 夫南曲本市里之谈，即如今吴下《山歌》、北方《山坡羊》，何处求取宫调？必欲宫调，则当取宋之《绝妙词选》，逐

一按出宫商，乃是高见。彼既不能，盍亦姑安于浅近？大家胡说可也，奚必南九宫为？（《南词叙录》）

民间艺术即如小曲，在文人士夫眼中是瞧不上的，但就其创作论，文人士夫也未必能够得心应手，更何况它自有士夫所不及之处。如徐渭说：

南曲固是末技，然作者未易臻其妙。《琵琶》尚矣，其次则《玩江楼》、《江流儿》、《莺燕争春》、《荆钗》、《拜月》数种，稍有可观，其余皆俚俗语也；然有一高处：句句是本色语，无今时文气。（《南词叙录》）

正是这种"本色语"，拉开了民间艺术和士夫艺术的魅力落差。文人本来一再鼓吹的"直抒胸臆"，在形式技艺障碍下已经渐渐显得淡化和勉强。只有在民间，因为没有任何框架的约束，心中所想，即口中所说，俚语俗句又往往是概括事物、概括现象最为精练的语言，故此才有"本色"可鉴。文人有悟于此，加以融会贯通，方是大手笔作为。徐渭评高则诚《琵琶记》诸作：

惟《食糠》、《尝药》、《筑坟》、《写真》诸作，从人心流出。严沧浪言："水中之月，空中之影"，最不可到。如《十八答》，句句是常言俗语，扭作曲子，点铁成金，信是妙手。（《南词叙录》）

在徐渭看来，正是高氏能够把常言俗语化入篇章之中，才使创作品格升华，所谓"点铁成金"。因为常言俗语都是"从人心流出"，没有遮掩，字字真情，句句实意，其字句之外，恰是严沧浪的"水中月"、"空中影"。有明一代，只有徐渭作此理解，可称为卓识。

徐渭重视民间艺术的"本色"，在文人群中难得理解，所以他从"北人"、"南人"的发音习惯予以阐述。说"胡部自来高于汉音"，此处之"高"，即音调高昂之意。大抵而言，北人善高吭，南人

善低吟。所以“听北曲,使人神气飞扬,毛发洒淅,足以作人勇往之态,信胡人之善于鼓怒也,所谓‘其声噍杀以立怨’足已;南曲则纡徐绵渺,流丽婉转,使人飘飘然丧其所守而不自觉,信南方之柔媚也,所谓‘亡国之音哀以思’是也。夫二音鄙俚之极,尚足感人如此,不知正音之感何如也”。(《南词叙录》)

发音高吭和低缓之别,实际上是汉文化、少数民族文化在发声习惯方面的不同表现。从汉末到晋,晋士人以善啸为时髦,已足见在南方文化中已出现容纳北方文化的趋向。“在唐,龟兹乐谱已出开元梨园之上。”在明,北曲音调高于南曲亦是正常。

南曲因为起自民间,“本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农、市女顺口可歌而已”,但与北曲比较,却是正宗汉音。徐渭据此而说:

> 南之不如北有宫调,固也;然南有高处:四声是也。北虽合律,而止于三声,非复中原先代之正。周德清区区详订,不过为胡人传谱,乃曰:“中原音韵”,夏虫、井蛙之见耳!(《南词叙录》)

宫调是否合辙,四声是否入韵,也是艺术创作中的形式技艺之一。就徐渭的艺术思想说,他重“本色”,并不片面强调技巧形式的高下。所以他以四声为例辩解南曲的长处,是“以其人之道,还治其人之身”,甚至以此推展开来,论定北曲“非复中原先代之正”,指出士夫文人执以为准绳的《中原音韵》,“不过为胡人传谱”,流露出他执著的汉文化正朔思想。非但如此,他还进一步指出:

> 有人酷言北曲,至以伎女南歌为犯禁,愚哉是子!北曲岂诚唐、宋名家之遗?不过出于边鄙裔夷之伪造耳。夷、狄之音可唱,中国村坊之音独不可唱?原其意,欲强与知音之列,而不探其本,故大言以欺人也。(《南词叙录》)

在徐渭看来，北曲中的“夷狄之音”太多，南曲才是汉家之音，更具体说，即“中国村坊之音”、中国民间之音。徐渭说的“音”，仍然是指其发音诸形式，和上文的“四声”同。“礼失，求诸野”，徐渭把乡村之音理解为中国汉音的孑遗，也是符合“圣人”教诲的。事实上，就音调及吐字而言，他对南方民间之音和北方语音之内涵来源的论辩是有历史根据的。

当南曲也受到南方文人的染指，修饰文词，添加音韵，自以为变俗为雅的时候，殊不知正失去了南曲的清新特色。徐渭大加反对这股风气，批评他们：“一味孜孜汲汲，无一句非前场语，无一处无故事，无复毛发宋、元之旧。三吴俗子，以为文雅，翕然以教其奴婢，遂至盛行。南戏之厄，莫甚于今。”他指出其滥觞者：

> 以时文为南曲，……其弊起于《香囊记》，《香囊》乃宜兴老生员邵文明作，习《诗经》，专学杜诗，遂以二书语句匀入曲中，宾白亦是文语，又好用故事作对子，最为害事。(《南词叙录》)

他毫不留情地指出，邵氏所作，“直以才情欠少，未免辏补成篇”。因此毫无艺术价值。

徐渭认识到南曲起自民间，因此无修饰，直指人心，不求声律，尽兴发挥，绝去依傍，是为可贵。如果文人加以“改造”，固无不可，但不能违背它的立足根本。他说：

> 夫曲本取于感发人心，歌之使奴、童、妇、女皆喻，乃为得体；《经》、《子》之谈，以之为诗且不可，况此等耶？……吾意：与其文而晦，曷若俗而鄙之易晓也？

这里所言“俗而鄙之易晓”，也就是民间艺术的基本特色，徐渭以为是远胜于“文而晦”的雅作的。因为“俗”，所以“易晓”，因为“鄙”，所以心声无碍，心声无碍，可以得孔子“兴、观、群、怨”之义。在久为形式所累的艺术创作思潮中，民间艺术以它的清新自

然，能够起到“如冷水浇背，陡然一惊”的作用。很显然，徐渭的上述观点，大有王阳明“心学”的要素。

王氏“心学”及后继的“泰州学派”，都强调“道”即是“百姓日用”，所谓“百姓日用”，即如力田作、做生意、穿衣、吃饭、好物、好色等等，均于此中可以顿见“人心”，唤醒“良知”，识得“真空”。民间艺术，不论其取何形式形态，也都是“良知”的反映。此处之“良知”，在当时是和否认“人欲”的“理学”、“道学”观念相左的。能致良知，就是承认人的“私心”是正当的，和徐渭同时的李贽大言疾声道：“人必有私，而后其心乃见，若无私则无心矣。”(《藏书》卷三二)民间艺术就是大胆表白“私心”、“私欲”的绝佳典范。且看冯梦龙编当时民间曲调《挂枝儿》的《错认》：

> 月儿高，望不见我的乖亲到。猛望见窗儿外，花枝影乱摇，低声似指我名儿叫。双手推窗看，原来是狂风摆花梢。喜变做羞来，羞又变作恼。

又有《南双调·锁南枝》“傻俊角”：

> 傻俊角，我的哥，和块黄泥捏咱两个。捏一个儿你，捏一个儿我，捏的来一似活托；捏的来同床上歇卧。将泥人儿摔碎，着水儿重和过，再捏一个你，再捏一个我，哥哥身上也有妹妹，妹妹身上也有哥哥。

情真意纯，清新质朴。当时文人李开先《词谑·时调》评说：“有学诗言语于李崆峒(梦阳)者，自旁郡而至汴省。崆峒教以若似得传唱《锁南枝》，则诗文无以加矣。”沈德符在《野获编·时尚小令》中甚至推崇其为“时调中状元”，足可见民间艺术品正以它清新的格调、巧妙的构思、活泼的语言对士夫文人产生着实实在在的影响。

徐渭以为民间艺术即使有“字虽不应”，但也“颇相谐和，殊为可听”，如“昆山腔……流丽悠远，出乎三腔(指弋阳腔、海盐腔、余姚腔)之上，听之最足荡人”(《南词叙录》)。究其质，仍在于

它们是真心，真情溢乎言表，“真心”流露，“良知”自至，也就是“道”之所在了。

综而言之，徐渭的艺术思想中最为推崇“俚俗”之风，因此故，尤重视民间艺术的清新自然之质，在他看来，这一特质是契合“兴、观、群、怨”之义的，足可以使人为之振作。所以，他是逆当时艺术思想传统而动的人物，也许由是之故，他的一生颇多坎坷，精神激愤，几近于狂，无论下笔行文，挥洒丹青，都有偏胜出奇之慨，也唯因此，才显卓异，才为大家。而他的艺术思想才在明代尤其见出光彩。

第六节 造境的自然氛围追求

私家园林早在汉代就有出现，但真正形成中国特色园林的时期还在明代后期。明代东南地区经济富庶，为全国之首，文化艺术水平也居全国之首，私家园林不但在实践上以此地为最，在理论建树上也以此地为最。

汉以来的私家园林在设计和制作上都是工匠依其主人的艺术欣赏要求进行的，工匠在艺术上的独立性较少。唐代柳宗元写《梓人传》，从士大夫的眼中理解作为建筑艺术的设计家的工作，在性质上竟和当朝宰相的工作同类，即“梓人之有规矩绳墨以定制”、“善运众工而不伐艺”就是宰相工作之道。柳宗元是一位官员，他的志向也是治国、治世，能够在“大木”——传统木工中的“大木”就是建筑师——的工作中悟得治世之道。这已经说明他对工匠的理解比一般士大夫为深入，但在“地位”、“尊卑”观念上还不能真正有所改观。到了明代中期以后，在东南地区出现资本主义生产关系的萌芽形态的同时，士夫和工匠的关系也有了很大的转变，对于优秀的技术工匠，士夫也有尊敬之意。王世贞《觚

不觚录》说：

> 今吾吴中陆子冈之治玉，鲍天成之治犀，朱碧山之治银，赵良璧之治锡，马勋治扇，周治治商嵌，及歙吕爱山治金，王小溪治玛瑙，蒋抱云治铜，皆比常价再倍，而其人至有与缙绅坐者。

王世贞是一位有影响的官僚，他在记述中似乎对工匠能够“与缙绅坐者”的现象略有不解。明末，江苏一地的工匠随着他们在社会经济活动中日益重要的作用，在士大夫眼中也日益脱离传统的“低贱”地位。《五人墓碑记》作者身为著名士流而主动为工匠树碑立传，以示对朝廷的不满，这是东南地区传统的社会关系发生新的变化的结果。

江南私家园林的主人当然都是富绅，也都属于士林之流，地方经济的富裕、地方文化的发达和园林的设计与制造者和主人关系融洽，都是促使造景艺术在文化上得到提升的重要原因。崇祯末年由工匠计成完成的专著《园冶》三卷集中了园林环境艺术设计之大成，体现了包括作者本人在内的士人的造境艺术思想特色。

计成字无否，他的《园冶》一书在编写过程中也得到不少文人士夫的支持和推崇。崇祯进士郑元勋自称与计成交游很久，而且自认为也精于造境的艺术，但“质之无否，愧如拙鸠”，他为《园冶》作“序”署名“友弟”，可以想见他们之间友情之非一般。

计成的造境艺术思想最大的特点是把“环境”作整体的思考。这个“整体”不但是指园内之景，而且包括园外之景；不但包括建筑物本身的“显陈布势”，而且还包括建筑物内外的陈设器物、花式图样。该书三卷，卷一有两篇专论：《兴造论》和《园说》，以及《相地》、《立基》、《屋宇》、《装折》四部分；卷二为《栏杆》；卷三有《门窗》、《墙垣》、《铺地》、《掇山》、《选

石》和《借景》。[1] 除两篇专论外，从《相地》开始，都是实际可操作的内容。如《相地》分为六类：山林地、城市地、村庄地、郊野地、傍宅地、江湖地。《立基》分有七类：厅堂基、楼阁基、门楼基、书房基、亭榭基、廊房基、假山基。至于"门窗"、"栏杆"、"装折"、"掇山"、"选石"也都是相当详尽，有很强的操作性。

计成的整体设计思想中很突出的一点是要求"设计先行"。《立基》中说：

> 凡园圃立基，定厅堂为主。先乎取景，妙在朝南，倘有乔本数株，仅就中庭一二。筑垣须广，空地多存，任意为持，听从排布。

在《借景》一节中则要求所"借"之"景"，须考虑到"切要四时"，即须完整考虑一年四季景物的变化符合设计意图。"借景"有"远借"、"邻借"、"仰借"、"俯借"和"应时而借"种种不同，但不论何种都需要先有整体的设计和规划，而后才能一一处置得当，"然物情所逗，目寄心期，似意在笔先，庶几描写之尽哉"。(《园冶》卷三；《借景》)还是强调"设计先行"的意思。所谓"设计先行"并不仅仅指一种工作程序，而是说"设计"确定之后，技术要为实现艺术的设计意图而服务。这一点十分重要，一般人都会以"技术"上的不足要求艺术设计降低要求，殊不知"技术"只有在"艺术设计"的不断要求下才能有所提高，如果没有这种要求，"技术"就会陷入故步自封的境地，难有进展。苏州园林、无锡园林和扬州园林不但有地区风貌的差异，同一地区的园林之间也各具个性特色，应该说是受惠于计成《园冶》的艺术设计思想。

园林的环境艺术设计并不是无目的地造境，而是有具体的

---

① 陈植注释，计成原著：《园冶注释》，中国建筑工业出版社 1988 年二版，第 18 页。

要求的，即以“绘画”为蓝本，以“诗情”为归宿。在前者，如“刹宇隐环窗，仿佛片图小李，岩峦堆劈石，参差半壁大痴”（《园冶》卷一；《园说》），“小仿云林，大宗子久”（《园冶》卷三；《选石》）；在后者，“幽人即韵于松寮，逸士弹琴于篁里”（《园冶》卷三；《借景》），“寓目一行白鹭，醉颜几阵丹枫，眺远高台，搔首青天那可问，凭虚敞阁，举杯明月自相邀”（《园冶》卷三；《借景》）。这就规定了园林设计和传统的“诗情画意”相融合的性质，也使园林的艺术欣赏注重于“诗”于“画”的文化品位。

园林是人造境，但不能露出人工斧凿的痕迹，而要作到“天成”，可以说这是《园冶》对造园的“技术标准”要求，这种要求在根本上同样是“诗画本一律，天工与清新”的传统文人艺术观的反映。从这一点上说，园林的设计者就是园林的“主人”，计成据此对历来的“三分匠人七分主人”的说法提出新解释：

> 世之兴造，专主鸠匠，独不闻三分匠七分主人之谚乎？非主人也，能主之人也（《园冶》卷一；《兴造论》）。

“鸠匠”指一般的工匠。他所说的“能主之人”，否定了建筑物所有者的“主人”之意，而是主持建筑艺术设计的人。他紧接着举出公输班和陆云的例子，强调他们都不是自己手执斧、铇工具具体操作加工的工匠：

> 古公输巧，陆云精艺，其人岂执斧斤者哉？若匠惟雕镂是巧，排架是精，一梁一柱，定不可移，俗以“无窍之人”呼之，甚确也。故凡造作，必先相地立基，然后定其间进，量其广狭，随曲合方，是在主者，能妙于得体合宜，未可拘率（《园冶》卷一；《兴造论》）。

他们的工作职责是：

> 假如基池偏缺，邻嵌何必欲求其齐，其屋架何必拘三、五间，为进多少，半间一厂，自然雅称，斯所谓“主人之七分”

也。(《园冶》卷一;《兴造论》)

他认为建筑设计师首先要因地制宜,不拘泥也不草率,在地势不够理想的情况下能够随机应变,并且有"自然雅称"的效果,这就算起到了"主持建筑设计师的七分作用",余下的三分是具体操作的工匠的作用了。假如从整个造境的角度来看,情况又有不同,这就是计成所谓"第园筑之主,犹须什九,而用匠什一"。那就是说,主持整个造园计划的艺术设计师的作用更大,大到占十分之九,工匠只能占其一。原因即是:

> 园林巧于"因"、"借",精在"体"、"宜",愈非匠作可为,亦非主人所能自主者,须求得人,当要节用。(《园冶》卷一;《兴造论》)

能够懂得"节用"的人就是主持造园艺术设计的人,他深谙"'因'者:随基势之高下,体形之端正,碍木删桠,泉流石注,互相借资,宜亭斯亭,宜榭斯榭,不妨偏径,顿置婉转,斯谓"精而合宜"者也"。(《园冶》卷一;《兴造论》)他还善用"借景":"'借'者:园虽别内外,得景则无拘远近,晴峦耸秀,绀宇凌空,极目所至,俗则屏之,嘉则收之,不分町畽,尽为烟景,斯所谓'巧而得体'者也"(《园冶》卷一;《兴造论》)。他对"七分主人"的新解释,在本意上和唐代柳宗元《梓人传》中关于"梓人"作用的内容是基本相同的。在明代由计成提出这样的见解,说明当时手工艺匠人对自己的"职业"价值的确已经有了一种文化的认识,而文人士夫对园林的欣赏趣味也因此具有超出本阶层的普遍的审美意义。

第十章 市民艺术思潮的兴起

在清代这一个历史阶段，一方面是封建文化观念仍然有很大影响，另一方面市民文化在明代的基础上有所递进，而且由于城镇经济活动的进一步繁荣，推动了民间艺术在形式和内容上更快地成熟。文人却缺少创造意识，就连“寄情写恨”“抒发胸中些儿磊块”的“墨戏”之作也并不多见。一部分属守传统的文人出现标榜艺术“正宗”的思想，另一部分不得志的文人则把目光转向民间，使自己的作品也带有贴近民间生活的色彩。而城镇经济在东南地区迅速发展，特别是上海、广州等成为通商口岸之后，欧美的文化艺术也随着商品的进口登陆于东南和南方，市民艺术趣味的集中体现者——《点石斋画报》刊行，反映了市民阶层广泛而浓厚的艺术欣赏兴趣。

清朝政权推行传统汉族的儒家思想，大到制订国家朝政的纲领性政策，小到个人日常生活以至文化修养的内容和方式。清代适值中国封建社会的晚期，封建势力依然相当强大，封建伦理道德观念仍然渗透在个人的言行举止之中。因此，从整体社会思想基础上说，受到正统汉族儒家“道德”观教育和影响的汉族士

人的“艺术观”是与之相辅相成的。

第一节 “指事为之”和“内极才情，外周物理”

中国汉族传统治世思想是把“艺术”视为“末技”、“小道”。其“下流”者自不必谈，即使是“上乘”者也是“技进乎道”而已。孔子重“六艺”，是把它作为“君子”修养的一种方式方法。在儒家的眼中，一个合格的“君子”言必循“六经”，日夜所思都在“治国”大事上，所谓“治国”，就是辅佐皇帝，“立农为本”，“以孝治天下”。在这些“正事”之余，不妨从事些“六艺”之类的活动，以此调节身心，丰富一点精神文化生活。唐宋以降，“六艺”渐渐转移成“诗画”在文人中流行。但谈诗论画固是雅事，只是“诗言志”，又是脱离不了儒家“政治”的网眼之外，而画也都是以“教化”的需要为指归。所以，诗和画也都被纳入到儒家“政治”辅助手段范畴之内，质言之“艺术”是为“政治”服务的。

但是，艺术毕竟是一门独立的“学科”，艺术毕竟是人类“爱美”天性的主要体现，是人类特有的“审美”能力的“载体”，所以，无论正统的儒家“政治”网罗如何周密，“艺术”总会让“政治”有所不安：这就是“艺术”有独立的能力，这种能力乃是由具体的人来体现的。并且，这一点在唐代张彦远《历代名画记·叙画之源流》中是把它和“六经”相提并论的：

> 故陆士衡云：丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香，宣物莫大于言，存形莫善于画，此之谓也，善哉。

张彦远的这些论述表明他自己的艺术观点基本上是正统的、保守的，也是强调“文以载道”的。但是在他自己的著作中选入的艺术论文，如宗炳《画山水序》和王微《论画》中都有“畅神而已”、“亦以神明降之”的判断语，也同样承认了艺术有超然于“政

治”之外的独立的审美价值。

宋代艺术大兴，历元明至清，中间多少历史事件、社会变迁，又都刺激了艺术的多方向的发展，艺术的独立的审美价值也被越来越多的人认识和接受。就是在这种情况下，传统的儒家艺术观在一些以思想政治为己任的学者群中仍然有自己的市场。

清初江南昆山人顾炎武，学林尊称“亭林先生”，本人忠于明王朝，入清不仕，声望极高，本人以“政治”自负，以“名节”自负。他对艺术的观点，正是对“器”的一种理解，如其所说：

> 形而上者谓之道，形而下者谓之器。非器则道无所寓，说在乎孔子之学琴于师襄也。已习其数，然后可以得其志；已习其志，然后可以得其为人。是虽孔子之天纵，未尝不求之象数也。故其自言曰：“下学而上达。”(《日知录》卷一；《形而下者谓之器》)

如果说，他认识的“艺术”有什么价值的话，还取决于此“器”是否“寓道”，不若此，则无价值可言。而这里的价值，很显然是“政教价值”，而非“审美价值”。

顾炎武的“以道为上”的艺术认识决定了他的“文须有益天下”的主张，他强调的艺术与现实的关系，实质上正是和张彦远引曹植的议论的中心意思一致的，是存乎鉴戒，即“成教化，助人伦”。顾炎武说得更为概括：

> 文之不可绝于天地间者，曰明道也，纪政事也，察民隐也，乐道人之善也。若此者，有益于天下，有益于将来，多一篇，多一篇之益矣。若夫怪力乱神之事，无稽之言，剿袭之说，谀佞之文；若此者，有损于已，无益于人，多一篇，多一篇之损矣！(《日知录》卷十九；《文须有益天下》)

因为强调艺术要“有益天下”，所以才有指示故事的要求：

> 古人图画，皆指事为之，使观者可法可戒。上自三代之

时，则周明堂之四门墉，有尧舜之容，桀纣之像，……自实体难工，空摹易善，于是白描山水之画兴，而古人之意亡矣。(《日知录》卷二十一;《画》)

他认为的“白描山水”这一艺术样式自然无法令人“可法可戒”，惟因此，他才判断这一艺术样式的兴起缘于“空摹易善”，使我们不能不有理由说：顾炎武对艺术历史了解太过缺乏。这种知识的不足，使他对历来推崇的艺术大师吴道子也一语带过，是：

宋邵博《闻见后录》云：观汉李翕王稚子高贯方墓碑，多刻山林人物，乃知顾恺之、陆探微、宗处士辈，有其遗法。至吴道元绝艺入神，然始用巧思，而古意少减矣，况其下者？此可为知者道也。(《日知录》卷二十一;《画》)

如果说苏轼在比较了吴道子与王维的作品之后说：“道子虽神妙，犹以画工论”，和“余于维也敛衽无间言”，是对两者艺术境界的不同评价，那么顾炎武的说法则完全背离了艺术本身的特点，完全是从“有益天下”、“指事为之”的角度出发，作出类似宋儒“理学”的功利性判断。

他似乎也考虑到人们可能不会接受他的这些观点，于是又接着论述说：

谢在杭《五杂俎》曰：“自唐以前名画，未有无故事者。”盖有故事，便须立意结构，事事考订，人物衣冠制度，宫室规模大略，城郭山川，形势向背，皆不得草草下笔。非若今人任意师心，卤莽灭裂，动辄托之写意而止也。余观张僧繇、展子虔、阎立本辈，皆画神佛变相，星曜真形，至如石勒、窦建德、安禄山有何足画？而皆写其故实。其他如懿宗射兔，贵妃上马，后主幸晋阳、华清宫避暑，不一而足。上之则神农播种，尧民击壤，老子度关、宣尼十哲，下之则商山采芝，二疏祖道，元达镙谏，葛洪移居。如此题目，今人却不肯画，而古人

为之，转相沿仿，盖繇所重在此，习以成风。要亦相传法度，易于循习耳。(《日知录》卷二十一;《画》)

他所推崇的题目，如“尧民击壤”、“葛洪移居”，殊不知在明代正是宫廷画家和文人画家的虚应故事的饰世之作，在有个性、有创意的艺术家那里，这些题目已不再有什么吸引力了，他们注意的是如何更好地发挥“艺术语言”所展示的艺术技巧，来抒写自己心中的种种生活感受。因此，艺术的技巧愈高，在顾炎武这样的“政治”学者看来，就愈不足取，就是重“巧思”而少“古意”。他首先推倒的是文学艺术上被公认的人物：

古来以文辞欺人者，莫若谢灵运，次则王维，……而文墨交游之士多护王维。如杜甫谓之“高人王右丞”，天下有高人而仕贼者乎？(《日知录》卷十九;《文辞欺人》)

王维“事贼”的故事，在今天看来，似乎时代久远，确实被淡忘了。但就诗艺术而言，杜甫乃至更多的文墨之士多推崇王维，正说明艺术有它独特的审美价值。而顾炎武却不愿承认它，尽管王维“仕贼”的事件距离顾炎武的生活时代也同样足够久远的了，他仍然愤愤不平于杜甫称赞的“高人”之名。就是因为他本没有什么完整的“艺术观”，他立论的一切都要归纳到“君子之道，兴王之事，莫先乎此”（《日知录》卷十九;《文辞害人》）的基点上来。在他所处的那个生活环境中，那些“颠沛之余，投身异姓，至摈弃不容，而后发为忠愤为论，与夫名污伪籍而自托乃心”的伪君子实在太多，这大概也是刺激顾炎武十分看重“名节”、“政治”，而相对更轻视了艺术自身规律的一个因素吧。

与顾炎武持相近观点而对艺术论述更多的是王夫之。

王夫之也是位明亡不仕的学者，在诗艺术风格上恪守正统的“兴观群怨”理念，并以此作为所有诗艺术风格“雅俗”的判断

标准。如其所说：

> "诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。"尽矣。辨汉、魏、唐、宋之雅俗得失以此，读《三百篇》者必此也。"可以"云者，随所"以"而皆"可"也。于所兴而可观，其兴也深；于所观而可兴，其观也审。以其群者而怨，怨愈不忘；以其怨者而群，群乃益挚。（《姜斋诗话笺注》卷一）①

> 唯此窅窅摇摇之中，有一切真情在内，可兴可观可群可怨，是以有取于诗。然因此而诗，则又往往缘景缘事缘已往缘未来，终年苦吟而不能自道。以追光蹑景之笔，写通天尽人之怀，是诗家正法眼藏。（《古诗评选》卷四；阮籍《咏怀》）②

就正统"诗教"而言，他的上述见解可谓深得三昧。他提出"（文质）两间之固有者，自然之华，因流动生变而成其绮丽"，也可以说是道出了艺术创作的深层含义。不过，他的这些见解在当时的社会艺术创作实践中已不是独家之言。况且，他的艺术认识的总体框定，是放在"温敦平和"的传统审美尺度之内，就是他强调的：

> 清新已甚之敝必伤古雅，犹其轻者也。健之为病状于颀，作色于父，无所不至。故闻温柔之为诗教，未闻其以健也。（《古诗评选》卷五；庾信《咏怀》）③

所以他对艺术上凡有悖于此"诗教"标准的一切作者、作品均持否定态度，即使历来推为"诗圣"的杜甫也不例外：

> 杜陵败笔有"李瑱死岐阳，来瑱赐自尽"，"朱门酒肉臭，路有冻死骨"一种诗，为宋人谩骂之祖，定是风雅一厄。（《唐

①②③ 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第292、293、291页。

诗评选》卷二，杜甫《后出塞》)[①]

杜子美放之作《石壕吏》，亦将酷肖，而每于刻画处，犹以逼写见真，终觉于史有余，于诗不足。论者乃以“诗史”誉杜，见驼则恨马背之不肿，是则名为可怜悯者。(《古诗评选》卷四，《古诗》)[②]

杜甫以降的那些稍能突破陈规的词人艺术家更是在批倒之列：

又况其离经破轨，率尔之谈，调笑之说，咒咀之恶口，率以供其纵横之用哉！于是而为杜、为苏、为陆务观、辛幼安，为徐文长、袁六休，泛滥杂沓，屈诗以供其玩弄，但小有才，即堪与四始六义之宗。其尤下者，则杜默之古风，罗隐之、杜荀鹤之近体，胡曾之小诗，举里妪野巫之言，酸鼻螯舌者，一皆诗，一皆所谓健笔纵横者也。呜呼！

凡今之人，其不中此毒者鲜矣。(《古诗评选》卷五；庾信《咏怀》)[③]

综言之，王夫之不承认艺术风格有“百家争鸣”的必要，坚持认为艺术，即如诗艺术必须遵循“诗教”规范，和顾炎武的“指事为之”的要求在本质上是相谐 的。所以，王夫之在论述艺术的风格境界时，不论是“静燥”，还是“雅俗”，取舍标准总是唯一的。然而在明中叶以来的社会艺术思潮中，突破传统“诗教”桎梏，富于展现“个性”的艺术创作已经小有声势，对此，王夫之是竭力反对、深表不满的：

自李贽以佞舌惑天下，袁中郎、焦弱侯不揣而推戴之，于是以信笔扫抹为文字，而诮含吐精微，锻炼高卓者为“咬

①②③　引文见北京大学哲学系美学教研室编:《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第286、291页。

姜呷醋"。故万历壬辰以后，文之俗陋，亘古未有。如必不经思维者而后为自然之文，则夫子所云草创、讨论、修饰、润色，费尔许斟酌，亦"咬姜呷醋"邪？(《姜斋诗话》卷二)①

至于徐文长、袁中郎诸人对民间艺术的"真情"的推崇，王夫之更是大不以为然：

若夫闾巷之谣，与不知音律者之妄作，如扣腐木、如击湿土、如含辛使泪而弄腋得笑；稚子腐儒，摇头倾耳，稍有识者，已掩耳而不欲闻。(《尚书引义》卷一;《舜典三》)②

遗憾的是，从艺术思想的角度来看，徐、李、袁、焦诸人的艺术实践和艺术思想在当时无疑地带有更多的"前卫"性质，可说是在当时一片复古礼赞的浓云中露出的一线阳光。比较而言，王夫之的思想认识在艺术思想领域中并没有多大的光彩，其根由，大概也是和他以"政治"自命，动辄以"概帝舜，后奎之格天神、绥祖考、赏元候、教胄子、移风易俗之大用"相要求有关，因此才忽略艺术本身的审美要求。惟因此，他反对"妙悟"之说，强调"身之所历，目之所见，是铁门限"。从艺术与生活的关系上说，"生活"是"艺术"立足的基础，但是，它并非是"生活"的原样记录。过分强调这个"铁门限"。就抹煞了艺术的另一半，充其量只有"外师造化"，而无"中得心源"。

就明末清初艺术活动来看，出自民间的说唱艺术已是普及于乡镇之间，对于高踞于学林之巅的顾炎武、王夫之这些大学者来说，也许闻所未闻，或者竟因其"俗而不愿与闻"。在绘画领域，因为水墨寓意形式的兴起，确乎有相当多的二流、三流的画家信笔涂鸦而自诩"写胸中臆气"。也许王夫之对此不屑一顾，而痛心

---

①② 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局 1980 年版，第 290、289 页。

疾首于“世风日下”，于是提出“铁门限”之说。但事实上，这种提法本身并不能有益于艺术创作的正常发展，更不可能作为艺术创作的指导性意见。后来的艺术发展历史完全证明了这一点。

王夫之承认李、杜为“大家”，评价是：

> 艺苑品题有“大家”之目，自论诗者推崇李、杜始。李、杜允此令名者，抑良有故。……李、杜则内极才情，外周物理，言必有意、意必繇衷。(《姜斋诗话》卷二)①

繇，即由，从之意；衷，即内心。就是要求艺术创作要有“心会”，只是这个“心会”是有界定的，其一就是“穷物理”而不是“得物态”。所谓“物理”，也就是宋院画中讲求的自然之理，诸如孔雀升高先举左腿还是右腿的“合理”之“理”。其二则是他提出的：“只于心目相取处得景得句，乃为朝气，乃为神笔，景尽意止，意尽言息；必不强括狂搜，舍有而寻无，在章成章，在句成句，文章之道，音乐之理，尽于斯矣”(《唐诗评选》卷三，张子容《泛永嘉江日暮回舟》)②。由此看来，一方面是“铁门限”，一方面是“景尽意止，意尽言息”，艺术的“迁想妙得”是不被容纳的了，而王夫之之所以作如上的界定，很明显，是要把艺术落实到“诗教”的路子中。

第二节　贵在自成一家

明代艺术思想在“艺术”本体上的理论认识较之以前有了长足的进展，这一进展到了清代并没有停止，而是化解、渗透到一般士人的文化修养之中。这些人在当时，论“学术”(指传统“国学”)声望确乎不如顾、王，但就艺术这一“专业”而言，他们有许

---

①② 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第278、276页。

多深入独到的见解却是顾、王所不能阐发的。

在清代，小说、戏曲的发展在明代基础上更进一尺。虽然清代也有"桐城派"的古文运动，但时代演进至此，作为时代的文学艺术的代表只能是当代产生的那些著名的小说和戏曲，时代的艺术审美倾向也只能以此为主流，而不是只能为少数文人推赏的古文作品了，因此，对艺术创作特点的深入阐发也是客观上有优秀的小说、戏曲作品在社会广为流传的结果。首先表现在对艺术创作中的"局部"与"整体"的关系、"细节"与"精神气貌"的互相映发的关系方面都有精到的发现。周亮工《尺牍新钞》说："古人文字，偏于极琐屑处，写其人须眉生动。"(《尺牍新钞》一集周圻《又与济叔论印章》)所谓"极琐屑处"，就是"细节"。金圣叹在《第五才子书序》中以为，"《水浒》所叙，叙一百八人，人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口。"那是因为作者"十年格物，而一朝格物，斯以一笔而写百千万人，固不以为难也"。以"格物"的经验来写人物，实际上就是以观察细节的能力来铺陈对人物的描写，所以才有"性情"、有"气质"，"性情"和"气质"就是人物整体的"形象"感受。张风在《与郑汝器》的信中谈到对绘画的欣赏之法，是：

> 画要近看好，远看又好，此则仆之观画法，实则仆之心印。盖近看看小节目，远看看大片段。画多有近看佳，而远看不必佳者，是他大片段难也。昔人谓北苑画多草草点缀，略无行次，而远看则烟村篱落，云岚沙树，灿然分明。此是行条理于粗服乱头之中，他人为之，即茫无措手。画之妙理，尽于此矣，绝非近日承学家所指之董也。(《尺牍新钞》一集)[①]

中国画的"远看"与"近看"的区别，在历史上只在宋代曾有

① 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第249页。

人提出过，就是文中所提对董源（北苑）作品的欣赏，换句话说，画有“远看”与“近看”之妙也是董源作品的特色之一。但是这一特色自宋代后竟无人再从欣赏和技法的角度作更深入一些的分析。张风能够把“远看”与“近看”正确分析为一是看整体，一是看细部，所谓“大片段”与“小节目”。而且，对董源那种“草草点缀，略无行次”的创作笔法的分析不是一般常见的空洞玄秘的“神妙”、“飘逸”之说，而是相当准确的“行条理于粗服乱头之中”，即“寓有法于无法之中”的意思，能够做到这一点，也是艺术创作中“从整体把握，从局部入手”的基本原则的实践所致。

张风、郑汝器等文人在当时确是某些“大家”眼中的“小家”、“二流”，但惟因此，才显出清代艺术思想的一般性和普遍性。况且，他们还体现出一个特点，就是本人多少都有一定的艺术实践基础，因此说起艺术感受，不是隔靴搔痒，也不是高头讲章，深不可测，而都有实际内容，因而才能为艺术实践者所认可。有的人有较丰厚的艺术实践经验，同时也有较深的艺术修养，因此对艺术创作中十分重要的笔墨形式的理解也就相当精辟，能够发前人所未发，如清初画家程正揆给另一位画家龚半千的信中把龚氏之作笔墨形式的特点作这样的譬喻：

> 画有繁简，乃论笔墨，非论境界也。北宋人千丘万壑，无一笔不减，元人枯枝瘦石，无一笔不繁。予曾有诗云：“铁干银勾老笔翻，力能从减意能繁，临风自许同倪瓒，入骨谁评到董源？”悟此解者，其惟吾半千乎？（《尺牍新钞》三集；程正揆《与龚半千》）①

龚半千是“金陵八家”之一，他的绘画在笔墨形式上是喜

① 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第263页。

用密集的短线条作山石皴法，再用淡墨层层烘染，俗所谓“密笔短皴”，墨气浓重而滋润。而北宋山水画和元四家山水画相比，北宋山水构图多是全景取材，如范宽之作，画面当幅往往突兀一座主峰，左右参差穿插余脉，林木飞泉、宫室建筑均错致罗列，一一刻划，在用笔上是十分周到的。但细究景物安排，又是无一笔多余，无一笔累赘，所以说“无一笔不减”，这是对宋人技法精湛的深层理解。而元人之作恰与之相反，特别是他提出的倪瓒的作品更具典型性，在“元四家”中，倪瓒的绘画不但是构图变化最少的，而且在用笔上是最省的，用墨是最淡的，用水是最干的。据说他作画每下一笔前都把笔毫放在唇中，用舌头来控制和掌握笔尖的水分。他的画在塑造形象时总是用干淡的墨先作勾勒，但因笔尖含水有限，在纸面上的笔路轮廓若有若无。然后再用同样方法反复添加，直至最后完成。所以细察倪瓒所画的树干，轮廓线条总呈“若无还有”的状态，有笔法飘逸轻松的特点。也惟因此，倪瓒在每一笔之前的费心推敲是十分认真讲究的。程正揆说“无一笔不繁”，可谓十分精辟。能够这样辩证地论述艺术形式手法“简”、“繁”特点的问题，没有足够的艺术实践经验和相应的理论素养是根本不可能的，因此龚半千折服程氏的评说，事实上，后世亦很少有人能在此问题上有更为深入的见解。

清代艺术思想中的独到之处还有，用生动的譬喻来论述艺术创作中的“重点”处理问题，林嗣环《与吴介兹》信函中有这样一段：

昆山张元长云：作文如打鼓，边鼓虽要极多，中心却少不得几下。予谓鼓心里，但少不得几下耳，却多打不得；以打鼓边左右时，其下下意，都送到鼓心里去也。今人之文，高者下下打边，呆者下下捶心，求其中边皆甜者乌有哉。（《尺牍

新钞》二集)[1]

这里讲的“中心”、“重点”，也就是“形象典型化”的意思，典型化的处理是艺术创作的核心要求，典型化需要烘托。杜甫讲“文似看山不喜平”，重点放在情节的跌宕起伏，但也含有“典型化”的意思。清人小说、戏曲的发达，客观的艺术实践中已经塑造了“形象典型”；而艺术评论者则从中总结出它的基本规律，并且能够用如上述通俗妥贴的譬喻，使人一听便懂。而这种“深入浅出”的譬喻本身也是人们对艺术创作规律有了相当精深体会的证明。虽然是一封信简，也能谈出学术的观点，这种平实的文风，也可以说体现了时代艺术思想的一种“作风”，即使艺术更贴近生活，或者可以说，浅白如话的形式为艺术技巧的上乘追求。

技巧和手法是为艺术创作服务的，还并不是艺术创作的表现对象。清代艺术思想中对“神”的推重使明代极盛的“逸”的观念有所淡化，而且这种推重又有其时代的特点，即以实例作喻，触类旁通，常有前人未曾发明之处。请看方拱乾《与田雪龛》的信中有这样一段：

> 生平未写照，今年遇钱唐戴葭湄，称当今写照第一手，必欲为老夫写。写竟，葭湄曰“肖”，诸人同曰“肖”，老夫揽镜亦曰“肖”。因其盘礴凝注，挥洒疾徐，而悠然觉此道之通于诗文也。葭湄之言曰：“于静处得什三，于动处得什五，于有意属笔时得什七，于偶一触目焉，而具相貌于胸中者得什九。”此言易解也。又言曰：“貌本圆而以方写之，貌本长而以短写之；写者方短，而肖者圆长。”此言难解也。（《尺牍新

---

[1] 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第259页。

钞》二集)[1]

所谓"以方写圆"和"以短写长"本是画家本人的创作经验谈,其意不外是面对对象的"圆",不能理解为"圆",应以"方"的手法处理。所谓"方",是以"面"为理解,即把"圆"看作是"块面"的结构。如果以"圆"写"圆",只能更其"圆"。至于对象"貌本长",亦不能以"长"写"长",否则对象更其"长"。把"长"分析成若干相互关联的部分,就是各以"短"的部分出现,逐一调整,最后才统其整体。这本是绘画技法上的"体会",局外人不解是自然的。而作者能够从肖像画的技法经验中得到启迪,转化为一般的艺术创作的"神"的塑造方面:"老夫曰:是所谓神也,诗文诀也。"(《尺牍新钞》二集)为什么呢?因为"昔有论《史记》者云:'每于人疵处、阙略处、极力描写。'要知疵处、阙略处,人之余也。余者,神所寄也。所谓笔先,笔内外也,所谓以动写静,以方、短写圆、长之说也"(《尺牍新钞》二集;方拱乾《与田雪龛》)[2]

结论是:此为烘托,映照的手法,而"笔先",实为"神在笔先"也。

由此可见,清代艺术思想中论及技法诸方面的特点,不虚幻,不飘浮,以此喻彼,易晓易懂。换言之,能把前人所论最易玄乎的内容解说得实在通脱,这反映了清代艺术思想开始趋于"平实"的趋向。

也许正是由于清代艺术思想中有了对艺术创作价值更强烈的认知,所以清代才意识到艺术之贵有"神"的"神"也并非是人人均有之"神",而是各人自我之"神"。清代已经认识到艺术的"师承"固然重要,但"师承"其实成为"兼并古人"的时候,也非上

① 引文见北京大学哲学系美学教研室编:《中国美学史资料选编》,中华书局1980年版,第259页。

② 同上书。

策，因为“师承”一家，只似一家，丧失“自我”，与“兼并古人”一样，同样也没有“自我”。以茶为例：

物亦有善变易染者，惟茶也。近兰则似兰，近桂则似桂。人亦宜然，顾所自置何如耳！似兰似桂，而茶已失其故我，一一多似，而茶之为茶者尽亡矣。（《尺牍新钞》一集；徐世溥《与钱牧斋先生书》）①

茶要“自为茶者”，就是“太史公所以贵于自成一家之言”。以绘画言之，是：“像人之喻，则《淮南》‘规孟贲之目，大而不可畏，画西施之面，美而不可悦，君形者亡焉’，五语尽之矣”。（《尺牍新钞》一集；徐世溥《与钱牧斋先生书》）以文章言之，是：“太史公于《五帝本记》首言‘好学深思，心知其意’，又曰‘择其尤雅驯者’，此十四字，龙门心法也。”（《尺牍新钞》一集；徐世溥《与钱牧斋先生书》）绘画和作文，两者艺术体裁不同，而艺术基本要义一致，“君形者”即精神之意，“心知其意”亦“精神相会”之意。清代不少非当时一流的文人学士能够打通各门类艺术之间的间隔，作横向、综合性的思考，于此可见一斑，而艺术技法风格的特点也才能阐述得更进一层深度。

第三节　俗到家时便是雅

明代沈德符说到当时江南民间艺术的兴盛如下：

嘉隆间乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《粉红莲》、《银纽丝》之属。自两淮以至江南，渐与词曲相远……后又有《打枣干》、《挂枝儿》二曲，其腔调约略

---

① 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第251页。

相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑。（《万历野获编》卷二十五：《时尚小令》）

他在这里所说民间的“歌”、“谣”、“渐与词曲相远”，是与文人的“词曲”之作相较而言。事实上，到了清代，由于城镇经济在缓慢的发展之中，城市市民阶层也在逐渐壮大，沈德符指出的当时民间艺术兴盛的情况在清代仍然在持续不断发展。而且，由于这些民间艺术在江南流传过程中总会多多少少引起一些文化人的参与和关注，民间艺人自己也在不断汲取“文化”滋养，很多原先处于发展状态之中的艺术体裁也在渐渐成熟，互为取长补短，最终形成独立的艺术样式，“京剧”就是一个显例。原先以唱二簧调为主的安徽班艺人和原来以唱西皮调为主的湖北楚调艺人互相融会，吸收一些昆曲、秦腔和民间小曲的演唱方法，才形成独特的“京剧”。京剧不但仍然受到民间的欣赏，而且也使大批的文人士夫和上层贵族成为欣赏者。此外，在这一个历史阶段中，市民的小曲从单个的只曲流行到多首组织的套曲，发展成民间说唱艺术的形式，如汴梁的小曲演进成鼓子曲，北京的小曲演进为单弦，等等。清代城市市民的说唱艺术之所以流行，和市民文化基本水平的提高有直接关系。城市市民，包括一部分农村农民，对“文化”的渴求一直是很强烈的，历史的知识、人世的是非，社会的伦理道德观念，以至喜怒哀乐的感情寄托大都要从这些民间艺术的五花八门的演出中得到“教诲”。民间生活的需要促使民间艺术活动也生生不息。清代李斗《扬州画舫录》卷五《新城北录》下记“戏班”：

郡城花部，皆系土人，谓之本地乱弹，此土班也。至城外邵伯、宜陵、马家桥、僧道桥、月来集、陈家集人，自集成班，戏文亦间用元人百种，而音节服饰极俚，谓之草台戏。此又土班之甚者也。若郡城演唱，皆重昆腔，谓之堂戏。本地乱

弹只行之祷祀，谓之台戏。迨五月昆腔散班，乱弹不散，谓之火班。后句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者，始行之城外四乡，继或于暑月入城，谓之赶火班。而安庆色艺最优，盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之入班者。[①]

李斗所说的"草台戏"、"乱弹"是散落在乡村的当地戏班，城市戏班以"昆腔"为主，谓之"堂戏"。但更多的是其他地区的戏班的流动演出，先在乡村演出，后到城里登台，在这其中本地的"乱弹"土班子也参与演出活动。可见，民间艺术的演出活动一直流行在城乡之间。城乡之间同样的民间戏曲演出，在"文化"上也略有"高"、"下"之分，如其所说，"郡城演唱，皆重昆腔"，而本地乱弹"音节服饰极俚"，"昆腔"原本也是民间曲腔之一，后来有苏州地区不少文人介入创作，使昆腔有逐渐"雅致"的趋向。清代中叶后，昆腔逐渐衰落，而包括京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调等在内的民间乱弹，即"花部"继起，"昆腔"则归之为"雅部"。"郡城"的戏班重昆腔，说明演艺者本身有"文化"上的选择。事实上，"草台班"和"郡城"的"堂戏"戏班都有一些突出的"戏子"，有较好的文化艺术修养，《扬州画舫录》记载很多优秀的"戏子"颇有文采：

小生汪建周，一字不识，能讲四声。李文益丰姿绰约，冰雪聪明，演《西楼记》于叔夜，宛似大家子弟。（《扬州画舫录》卷五；《新城北录》下）[②]

小旦朱野东，小名麒麟观，善诗，气味出诸人右。……老生刘亮彩，小名三和尚，吃字如书家渴笔，自成机轴，工《烂柯山》"朱买臣"。（《扬州画舫录》卷五；《新城北录》下）[③]

---

①李斗：《扬州画舫录》，江苏广陵古籍刻印社 1984 年版，第 125 页。

②③　李斗：《扬州画舫录》，江苏广陵古籍刻印社 1984 年版，第 120、122 页。

清代的民间艺术因此而拥有一大批既有精湛演技，又有相当文学修养的艺术家。他们的艺术实践对社会的影响则不独在于平民社会，也同样影响到士夫文人。清代也有相当多的文人继承了明代中叶以来文人重视民间艺术的风气，在论诗方面尤为推重民间诗歌的"真情"。唐时《与友人论诗》说到"草稿"和"清稿"的关系：

里巷歌谣之作，男女咏歌，各言其情，计当年当有有其音而无其字者，而先王译之以为经。夫文理之极深者，无过于圣人，至其译田夫野老之语，终不敢少用其学问，以掩其本色。殆以田夫野老为草稿，而先王为清稿，一派空蒙之气，遇于无形，而斯以为诗也已矣。唐人深不如先王，浅不如田夫野老，诗之广于唐而衰于唐，何惑乎？(《尺牍新钞》一集)①

这是从民间艺术"各言其情"的"本色"的角度对唐诗的批评，对否在此不必讨论。只是须注意的是他对民间之作与圣贤之作的关系定位在"草稿"与"清稿"的关系，是相当有见地的。民间艺术有相当多的"内容"与"形式"都极精湛，也有相当部分是稚拙，甚至是粗鄙的。但不论怎样，它们对于"经典"之作来说，都有基础的"原材料"的性质，可以为其借鉴。因为它们在"形式"之外，最重要的是拥有"真性情"，有了这种"真性情"才有"天下之真声"的杰作。侯玄泓《与友人论诗书》说：

诗之为用者声也，声之所以用者情也。《豳风》、二《南》、二《雅》、三《颂》，或出于妇人小夫冲口率意之作，或出于元臣硕老讽谕赋述之言，……此天下之真声也。(《尺牍新钞》

①② 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第255、254页。

一集；侯玄泓《与友人论诗书》)。[2]

"真声"是缘自"情真"，他认为孔子之所以不删"其声率"的《相鼠》，"其声迫"的《山枢》，就是因为"其情真也"

这种"真情"、"真声"实际上只当作者绝去世俗功利之见之后才能出现，所以在艺术上真正"俗"的作品在"文化"上也具"雅"的境界。"扬州八怪"有很多作品的取材都是俗之又俗的常见之物，他们要展现的不是文人士夫自诩的"清高"，也不是乡野朴质的情调，而是久居城镇的市民对乡村景色的清新感受。如："江淮野人家土墙头喜植蝶花，春来一片紫云，掩映一枝红杏，寻春到此，逸兴湍飞，只望酒帘小憩，顿忘归云。"[1] 这种心境已经和宋代文人"君子之所以爱夫山水"，是寄寓着对昔日在野生活环境的留念之情不同，因为这种留念的前提却是"衣锦还乡"的荣宗耀祖的"世俗"之心。清代艺术家能够在寻常事物中见出其"美"，首先要有佛教所说的"平常心"，这种"平常心"从绘画欣赏和审美观念推广开来，就是一种最为质朴的"自娱"的审美追求。市民层次的审美"自娱"标准和文人士夫的"自娱"式的书画审美标准是有所不同的：文人士夫的"自娱"，虽然在表面上标示着"独抒胸臆"的口号，其实在作品内涵中仍然潜藏着他内心的功利躁动。市民的艺术、民间的艺术则不然，和"扬州八怪"同时代的吴敬梓在《儒林外史》中写一位市民身分的裁缝荆元，在裁缝之余也常作诗写字，朋友问他：

> 你既要作雅人，为什么还要做你贵行？何不同学校里人相与相与？

他的回答极富"平常心"：

---

① 文物出版社资料室编：《扬州八怪》，文物出版社1981年版，李鱓"土墙蝶花图轴"题款。

我也不是要作雅人，只要性情相近，故此时常学学。至于我们这个贱行，是祖父遗留下来的，难道读书识字做了裁缝就玷污了不成？……我而今每日寻得六七分银子，吃饱了饭，要弹琴，要写字，诸事都由得我。我又不贪图人的富贵，又不伺候人的眼色；天不收，地不管，倒不快活？

荆元的回答其实是说出了作者吴敬梓的心里话，把艺术视作个人“真情”的流露，这种流露纯粹是只为“性情相近”，即“不贪图人的富贵，又不伺候人的眼色”，所以不但“读书识字”并不高于“裁缝”多少，而且作为一个手艺人倒因此“天不收，地不管”，真正的“快活”。因此，尽管他们在“形式”、“内容”诸方面有“俗”的表现，但在对艺术本旨的认识上却有“雅”的境界。

第四节 山水画艺术的歧见

自从明代董其昌等人提出“画分南北宗”，并且推崇“南宗画”之后，“南宗画”就成为“文人画”的别称。到了清代，这种重笔墨师承关系的“南宗画”就以远师董、巨，近师“元四家”为口号，直至以黄子久为唯一师承对象，以此为“正宗”。董其昌的绘画欣赏趣味能够在清代形成一股“正统”性质的思潮，原因是多方面的，清初皇室重视和偏尚董其昌的书法，甚至以他的书法为师承对象，在客观上更加提高了董其昌原来在明末士林中的声望。其次与董其昌同一地区的太仓人王时敏、王鉴等人为明代显宦的后人。王时敏青年时代深受董氏艺术欣赏意趣的影响。入清以后，王时敏之孙王原祁出任清代书画馆总裁，也使“重师承”的艺术观念得以在上层贵族和士林中进一步流行、巩固。更重要的是在明中叶之后的上层士人中，推崇“元四家”的绘画风尚方兴未艾，入清之后仍有继续发展之势，作为一种艺术思潮终于在清代

形成以王时敏、王鉴、王翚和王原祁“四王”为代表的重笔墨师承的“正统”派。与此相对的则是在野的完全有别于上述笔墨师承对象的八大山人、石涛，石谿和浙江“四僧”。

王时敏是明季相国王锡爵之孙，自小受宠，优游于书画艺术生活之中，家中收藏也有很多宋元名作。年轻时在书画方面曾受教于董其昌，所谓“方之禅室，可备传灯一宗”(《国朝画征录》卷上;《王时敏》)，成为董其昌的“真源嫡派”，与董其昌、杨文骢、邵弥、卞文瑜、李流芳、张学曾、王鉴等九人被吴伟业称作“画中九友”。

王时敏的绘画艺术观就是以师法古人笔墨为上乘，尤其是元代黄公望的笔墨技巧是他一生追求的目标，并且确有所成，因此在当时呼声颇高，有“世之论一峰老人正法眼藏者”(《国朝画征录》卷上;《王时敏》)的评价。恽南田也推崇他的“笔墨”成就是:“共说痴翁是后身，长绡零乱墨华新;蚁观一世操觚客，虎视千秋画苑人。”(《瓯香馆集·哭王奉常烟客先生》)可见他的成就实际上主要是对黄公望笔墨技法的追求。

“四王”之一的王鉴是明代“后七子”首领王世贞的孙子。王世贞的“文必秦汉，诗必盛唐”的艺术思想，对他的摹古为主的艺术观念来说，可谓“家学有自”。王鉴的摹古对象比王时敏要稍广一些，在笔墨技法上以董、巨为宗，兼及到宋元，依然强调笔笔要有出处，以逼似古人的形式为目的，他的作品构图较有变化，而形式意趣还是不出摹古的窠臼。

王翚是“四王”中唯一的非太仓人。他本是常熟普通人家出身，作品先后得到王鉴、王时敏的赏识，后来又亲受到他们的指点，笔墨技法大进，王时敏、王鉴都自叹弗如。从此名声大噪。他的作品在技法上确实有自己的特点，擅长于干笔淡墨的层层渲染，墨色也相当滋润。但他的绘画艺术观却是一种纯技法的拼凑

论："以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成。"(《国朝画征录》卷中《王翚》)。

"四王"中在当时名气最大的是王时敏之孙王原祁。他全面继承了王时敏的绘画艺术观，在技法上也以黄公望浅绛山水的摹写最为致力，如其作《秋山晴爽图》的过程：

(王原祁)乃展纸审顾良久，以淡墨略分轮廓，既而稍辨林壑之概。次立峰石层折。树木株干，每举一笔，必审顾反复，而日已夕矣。次日……取前卷少加皴擦，即用淡赭入藤黄少许，渲染山石，以一小熨斗贮微火熨之干。再以墨笔干擦石骨；疏点木叶，而山林、屋宇、桥渡、溪沙了然矣。然后以墨绿水，疏疏缓缓，渲出阴阳向背，复如前熨之干，再勾再勒，再染再点，自淡及浓，自疏而密，半阅月而成。发端混仑，逐渐破碎，收拾破碎，复还混仑。(《国朝画征录》卷下；《王原祁》)

他用的是积墨之法，由淡至深，层层提醒，先整体而后局部，再复归整体，在技法上可以说是无懈可击。但是，他的创作观却少有价值，他自述自幼学画是：

余弱冠时，得先大父指授，方明董、巨正宗法派。于子久为专师，今五十年矣。

余心思学识不逮古人，然落笔时不肯苟且从事，或者子久些子脚汗气于此稍有发现乎？(《画论丛刊》上；《麓台题画稿》)

可见他的着眼点并不高，只要得到黄公望技法上的一点"脚汗气"也就心满意足了。

当他到晚年的时候，似乎有点想"变"，说"东涂西抹将五十年，初恨不似古人，今又不敢似古人"。对于崇尚"复古"、"摹古"的艺术思想来说，提出了"初似古人"和"不似古人"的两个阶段要求，只是过于强调形式上的"似"，而造型艺术又确不能脱离

"形似"手法的运用,因而在艺术实践上就有了矛盾之处。王原祁南行之后发现:

> 从豫章归,溪山回抱,村墟历落,颇似梅道人笔,刻意模仿,未能梦见。十余年来,心神间有合处,方信古人得力,以天地为师也。(《画论丛刊》上;《麓台题画稿》)

他的"以天地为师"在本旨上和董其昌以下的说法是一致的:"画家以古人为师,已自上乘,进此当以天地为师。每朝起看云气变幻,绝近画中山"(《画禅室随笔》卷二;《画诀》)"读万卷书,行万里路,胸中脱去尘浊,自然丘壑内营,立成鄄鄂,随手写出,皆为山水传神。"(《画禅室随笔》卷二;《画诀》)但王原祁的"境界"却要低得多,所以他的发现,只是在现实对象的身上发现古人的"笔法",而不是对自我内心的触动,更无须说感悟了。因此不得不陷入"然求出蓝之道。终不可得也"(《画论丛刊》上;《麓台题画稿》)的苦恼之中。

同是山水画家的"四僧"之一的石涛和尚的绘画观和"四王"不同,他在自己的《画语录》中全面阐述了绘画艺术的见解。结合自己的实践创作体会,他在《山川章》中总结出"山川脱胎于予"和"予脱胎于山川"的两个不同创作层次的递进,他说:

> 此予五十年前未脱胎于山川也,亦非糟粕其山川,而使山川自私也,山川使予代山川而言也,山川脱胎于予也。

这一个创作阶段是以得山川外在体貌为主要特征的,作者在创作过程中以外在的山川"存在"为表现依据,同时也是表现目的。可说是绘画创作的第一层次。

第二个层次是:

> 予脱胎于山川也,搜尽奇峰打草稿也,山川与予神遇而迹化也,所以终归之于大涤子也。(《山川章》)

这是在第一个创作阶段上的上升,已经不局限在具体的山

川体貌本身，而是在“搜尽奇峰”过程中的“神遇”感悟，其结果是山川的“迹化”，即艺术家笔下的形象化处理，而这一切都集中典型地体现了作者本人的全部艺术情趣甚至是生活中的某些感悟。所以作者表现的山川形象从一方面说是“山川”的“迹化”，从另一方面说也是作者艺术思想的“物化”，双方融合而形成一体。

石涛的《画语录》共 18 章：一画章、了法章、变化章、尊受章、笔墨章、运腕章、氤氲章、山川章、皴法章、境界章、蹊径章、林木章、海涛章、四时章、远尘章、脱俗章、兼字章、资任章。其中的“一画章”的解释最为纷纭。“一画”这一词汇的运用不只局限于第一章，在第九章《皴法章》中也有出现：“是峰也居其形，是皴也开其面。然于运墨操笔之时，又何待有峰皴之见。一画落纸，众画随之，一理才具，众理附之。”这里所说的“一画”和“一理”相类，“理”是指置陈布势合理的“理”，也是宋画所说“画理”的“理”的概念。一座山、一道水的自然之势在画面上落定位置之后，其他景物的相互位置关系也都要以这已经落定的位置顺应自然之“理”依次展开，与之相统一，所以叫“众理附之”。同样，“一画落纸”显然是指开始创作落墨的第一笔，第一笔不可随意，下笔之后就成为全图所有笔法展开的根据，所以叫“众画随之”，也是《氤氲章》说“自一以分万，自万以治一”的意思。石涛和一般文人画“戏笔”的观念正相反，创作态度极为认真严格，他认为“落笔”的第一笔非常重要，等于是一个标尺，决定着第二、第三，乃至几千、几万笔的运用，所以这“一画”包含着丰富的内容，叫作“夫一画，含万物于中”(《尊受章》)。贯彻这个方法，就能“应诸万方”，“毫无悖谬”，“能贯山川之形神”(《山川章》)，也就是说“一画之法立而万物著”(《一画章》)。

石涛的《画语录》有三个特点，和当时“四王”为代表的摹古的“形式唯上”的艺术思想截然不同：首先是他强调现实生活是

艺术创作的基础，艺术创作离不开对自然深入细致的观察。自然是广阔无限的，“山水之大，广土千里，结云万里，罗嶂列峰，以一管窥之，即飞仙恐不能周旋也”(《山川章》)。丰富多彩的自然风貌是绘画题材取用不竭的源泉，《笔墨章》说：“山川万物之具体，有反有正，有偏有侧，有远有近，有内有外，有虚有实，有断有连……此生活之大端也。”他认为“乾坤之理”就是“山之质”，“笔墨之法”就是“山之饰”，所以“画之理”、“笔之法”都不过是“天地之质与饰也”(《山川章》)。如果只有笔墨技法，没有对对象的深刻体悟，就是“知其饰而非理，其理危矣”。(《山川章》)就是具体的笔墨技法，如山石皴法也仍然从自然中得来，“如山川自具之皴，则有峰名各异，体奇面生，具状不等，故皴法自别”(《皴法章》)。即如山水的构图取景，也有“如自然之分疆者”；“到江吴地尽，隔岸越山多是也。”(《境界章》)这和王原祁在现实山川中只能“仿范华原笔意”，“方知大痴《浮峦暖翠》、《天池石壁》二图之妙”(《画论丛刊》上；《麓台题画稿》)的思维方式是完全不同的。

其次是石涛提出艺术家在现实生活中的体验和观察，即“受”和“识”的关系问题，主张“先受而后识”，“识然后受，非受也”(《尊受章》)。“受”，是作者对外界事物的感受，“识”是对外界事物的理性“认识”，在当时他的针对性是很明显的，即反对把绘画创作前提定位在对古人笔墨形式先“识”而后能“发其所受”。“知其受而发其所识”的人，“不过一事之能，其小受小识也”(《尊受章》)。石涛强调“受”是自然山川对于作者心灵的“受”，“画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心。如天之造生，地之造成，此其所以受”(《尊受章》)。感受也是一种体验，体验就离不开观察，显然，这种观察是立足在自然中，而不是埋首于古人笔墨间。

第三，石涛反对艺术创作中泥古不化的表现，主张创作要革新，自成一家面目。学习古人笔法技巧的目的，不是装点门楣，不

是炫耀博学，而只能作为入门的基本技法训练，“借古以开今”。古人的笔墨技巧是古人写他对客观事物感受的形式，“古之须眉，不能生在我之面目，古之肺腑，不能安入我之腹肠”（《变化章》），所以“借笔墨以写天地万物陶泳乎我也”（《变化章》）。在艺术创作中，石涛主张以“我”为主动，“法”也是为“我”用。“我之为我，自有我在”（《变化章》），“纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也”（《变化章》）。“搜尽奇峰打草稿”的目的，就是把外部客观自然景物给予的体悟感受融合于笔墨形式之中，“我自发我之肺腑”，把技巧作为表达作者感受的工具，是“一一尽其灵而足其神”（《笔墨章》）。“有法必有化”（《变化章》），笔墨的表现形式也就在“化”中不断得到发展，“化”的结果，就是个人风格的逐步形成，“自成一家”。他痛心疾首于当时陈陈相因，因袭不变的保守倾向，说：“古人未立法之先，不知古人法何法？古人既立法之后，便不容今人出古法，千百年来，遂使今人不能出一头地也，冤哉！”（《变化章》）对当时那股以得古人“脚汗气”的思潮来说，不啻是当头棒喝。

石涛的艺术实践和他的艺术思想是一致的。他画黄山，在黄山“居逾月，始于茫茫云海中得一见之，奇松怪石，千变万殊，如鬼神不可端倪，狂喜大叫”（《大涤子题画诗跋》），才开始下笔作画。他认为创作一幅作品仅仅有一般的感受是不行的，要深入下去，才能使感情浓郁勃发：“夫画贵乎思，思其一则心有所著而快，所以画则精微之，入不可测矣。”（《远尘章》）。“思”又取决于作者的艺术修养，“古之人有有笔有墨者，亦有有笔无墨者，亦有有墨无笔者，非山川之限于一偏，而人之赋受不齐也”（《笔墨章》）。“赋受”不足的人就往往“劳心于刻画而自毁，蔽尘于笔墨而自拘”（《远尘章》），要免乎此，则必须“远尘”、“脱俗”，达到此二点，才能“愚去智生，俗除清至也”（《脱俗章》）。作者的见识修

养要广博，“未可以一丘一壑而限量之”（《兼字章》），心胸要“达”，思想要“明”，“达则变、明则化”（《脱俗章》）。变“必使墨海抱负，笔山驾驭，然后广其用”（《兼字章》），才能“得蒙养之灵，运用之神”（《皴法章》）。

石涛的绘画仍然属于“文人画”范畴，他的艺术思想则偏重于“创新”方面，而这种创新之见在很大比重上还是局限在笔墨形式技巧方面，尽管如此，他在艺术形式上的深刻见解也是很有价值的。如他总结自己用“点”的体会，就很有辩证的特色：

> 点有雨雪风晴四时得宜点，有反正阴阳衬贴点，有夹水夹墨一气混杂点，有含苞藻丝缨络连牵点，有空空阔阔干燥没味点，有有笔无墨飞白如烟点，有焦似漆、邋遢透明点；更有两点，未肯向学人道破：有没天没地当头劈面点，有千岩万壑明净无一点。噫！法无定相，气概成章耳。（《论画山水》）①

他的作品十分注意“点”的运用，利用“点”来调节画面关系、统一画面和丰富层次，使画面于温藉中显见精神，显出非同一格而又统一完整的构图变化。他的作品之所以能成为一代典范之作，应当说是和他在艺术理论上的修养分不开的。

第五节　“摄情”、“活脱”和“灵苗自探”

在山水画艺术出现“正宗”观念的时候，花鸟画也出现与之相同的“正格”观念。“正格”花鸟画的代表是恽南田。

恽南田和王翚是好朋友，但在绘画创作观念上更重视写生。据当时人记述说恽南田平常每画一花时，都要折一花放瓶中细

① 俞剑华编：《中国画论类编》，人民美术出版社 1957 年版，第 778 页。

细观察，极力摹写，直到能够充分体现出花卉的生动之处才行。可见他能够不拘于古人成法，以造化为师。他自己也说："于房舍旁编篱种花，吟啸其中。兴至挥毫，觉目前造物皆吾粉本。"(《瓯香馆集》;《补遗》)所以他的花卉之作在"形似"上是有写生作基础的。恽南田并不反对对前人笔墨技巧的临摹学习，只是主张目的在融会古法于己法。在选择具体的前人笔墨形式时，他既不推崇"黄家富贵"的工笔重彩画法，也不倾倒于徐渭、陈淳的大刀阔斧的写意作风，这是各人艺术欣赏的喜好偏向不同的原因所致，是正常的现象。如上所述，他重视写生，认为花卉的"传神"必然在"形似"的基础上才能完成，在这一点上，他的见解近于北宋院画观点。在"传神"之"神"的问题上，他和王微的"亦以神明降之"的看法也是相同的，他套用北宋郭熙对山水拟情的语气说：

> 春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。四山之意，山不能言，人能言之。秋令人悲，又能令人思，写秋者必得可悲可思之意，而后能为之；不然，不若听寒蝉与蟋蟀鸣也。(《画论丛刊·南田画跋》)

又说：

> 笔墨本无情，不可使运笔墨者无情。作画在摄情，不可使鉴画者不生情。(《画论丛刊·南田画跋》)

他所说的"摄情"，似乎重点还在使鉴画者的"情"有所"生"。作者对作品首先要注入情感，才可能引起欣赏者的情感呼应，这种见解在艺术思想的发展中已不是什么"新解"，只是在他身处的那个以摹得古人笔墨技法形式为情趣寄托的环境中，这一主张才有了一定的现实意义。

恽南田对自己提出的"情"的内容并没有进一点解释，但他说过：

> 近日写生家多宗余没骨花图，一变为秾丽俗习，以供时

目。然传模既久，将为滥觞。余故亟称宋人淡雅一路，欲使脂粉华靡之态，复还本色。(《画论丛刊·南田画跋》)

可以推想，他主张花卉之作的“情”，在境界上是属于“天真淡雅”一路。看他的作品都有北宋院画准确的“形”与“明丽平和”的“色”，而笔法则是温和自然的。方熏说“南田氏得徐家心印”，“专工徐熙祖孙一派”。(《山静居画论》)都是把他和北宋时期与“黄家富贵”相对立的“徐熙野逸”的形式风格、境界相联系的。徐熙本是“落墨为格”、“杂彩副之”(《图画见闻志》卷四;《纪艺下·花鸟门》)的画法，他的孙子徐崇嗣为了能进入画院，不得不迎合主持画院的黄氏的重色彩的欣赏趣味，不再落墨为格，而直接以色落纸，“效诸黄之格”(《图画见闻志》卷四;《纪艺下·花鸟门》)，这就是“没骨”。“没骨”在作画方法上改变了黄氏先行工笔勾勒，后以重彩敷盖的方式，也改变了徐氏自己先落墨的方式，所以是一种创造。恽南田解释自己对“没骨”的见解，是：

写生之有没骨，犹音乐之有钟吕，衣裳之有黼黻，可以铸性灵，参化机，真绘事之源泉也，因斟酌今古，定宗于没骨云。(《画论丛刊·南田画跋》)

他因此自称“徐家传吾法”，论者也都以为他是北宋徐崇嗣一派的没骨写生，有着明丽秀润的特色。事实上，“没骨”一法在明代也有继承，孙隆和沈周都有没骨花鸟之作，其中沈周《辛夷图》也是一种秀润明丽的特点，只不过沈周以山水名世，没骨花卉的成就也就历史地落在了恽南田的身上。

恽南田的没骨花卉取材甚广，超出北宋和明人范围，笔法自由活泼，严谨而不刻板，赋色明快雅致而不艳俗，意境含蓄温和，很符合文人怡情养性的传统欣赏趣味，因此在当时影响很广。“墨花飞舞起云烟，逸兴纵横玳瑁筵，自有雄谈倾四座，诸侯席上说南田”(《国朝画征录》卷中;《恽寿平》);“近日无论江南江北，

莫不家家南田，户户正叔，遂有'常州派'之目"(《画论丛刊》下；《小山画谱》卷下《画派》)。可见他所体现的那种花卉题材的形式风格及意境在当时是有代表性的。

据说恽南田生前曾对他的学生说："我死后，汝等宜师锡山邹黎眉。"(《初月楼闻见录》)

邹黎眉的儿子是邹一桂，也以花卉名世，在绘画观念上，他坚持"正宗"说，认为"五代末始有徐熙、黄筌，各工花鸟。名盛一时，宋开画苑，南北两朝，能手甚多，而皆以徐、黄为宗派。元时犹祖述之，至明而绘事一变，山水花鸟皆从简易，而古法弁髦矣"。(《画论丛刊》下；《小山画谱》卷下《画派》)他所说的正宗，就是"宋元诸名迹"的"古法"，"斯画家宗匠也，有志法古者，留意访求，潜心摹拟，方能得其神理"(《画论丛刊》下；《小山画谱》卷下；《法古》)。但宋人花卉是有极为准确的形似要求的，"细入毫发，故能通灵入圣"(《画论丛刊》下；《小山画谱》卷下；《入细通灵》)。因此，邹一桂要求对"古法"的"潜心摹拟"，也就包括了准确的"形似"要求在内。也因此，他很不满意于"写意"的作风，认为"今人动曰取态，谓之游戏笔墨可也，以言乎画则未也"(《画论丛刊》下；《小山画谱》卷下；《入细通灵》)。怎样才能"言乎画"？他提出"活"、"脱"两项标准：

> 画有两字诀：曰活，曰脱。活者，生动也。用意用笔用色，一一生动，方可谓之写生。……脱者，笔笔醒透，则画与纸绢离，非笔墨跳脱之谓。跳脱乃是活意，花如欲语，禽如欲飞，石必崚嶒，树必挺拔。观者但见花鸟树石而不见纸绢，斯真脱矣，斯真画矣。(《画论丛刊》下《小山画谱》卷下；《两字诀》)

他认为绘画达到"活"、"脱"，就是"真"。"真"，就是完全的逼肖，"譬如画人，耳目口鼻须眉一一俱肖，则神气自出，未有形缺

而神全者也"(《画论丛刊》下;《小山画谱》卷上《序》)。"形"要"不缺",就是"生理为上"。所以他的总结是"欲穷神而达化,必格物以致知"(《画论丛刊》下;《小山画谱》卷上《序》)。在"四王"摹古的流风下,他提出"格物"的要求是有见地的,同时,他的"格物"涵意和一般"写生"又有所不同。邹一桂是雍正五年进士,官至内阁大学士兼礼部侍郎,任职期间接触过西洋画,对西洋画法有一定认识,他的"格物"近似有"物理"的含意。看他的花鸟作品,枝叶反正交待清楚,结构正确,设色完全根据对象自然情况描绘,虽然不绘"影",但受"光线"影响的因素是存在的。也惟因此,他的不少作品与"标本画"雷同,缺少感人的精神境界。综上所述,似乎可以认为邹一桂"活"、"脱"说是西洋绘画技法传入中国后在艺术欣赏趣味上带来的一次波动。

清代的"文人画"领域中有一批处于非"正宗"地位的流派,"扬州八怪"是其一。

"扬州八怪"的成员有明显的"平民"意识,他们作画题材打破以往"文"、"雅"的标准,平民的日用物均可入画,所谓"大官葱、嫩芽姜、巨口细鳞时新尝"[①];"麦黄蚕老樱桃熟,正是黄梅四月时,更添玫瑰一枝亦时新佳品也"[②]。画幅中还常常明确表示自己的爱憎感情:"节近端阳大雨风,登场二麦卧泥中。钟馗尚有闲钱用,到底人穷鬼不穷。"(李方膺《题风雨钟馗》)"辕门桥上卖花新,舆隶凶如马踢人;滚热扬州居不得,老夫还踏海边春。"[③]郑板桥还认为人人生来都一样,没有贵贱的区别,就是盗贼、和

---

① 文物出版社资料室编:《扬州八怪》,文物出版社1981年版,第43页。"李鱓",《花卉图册》之三题款。

② 同上书,《花卉图册》之二题款。

③ 同上书《花卉图册》之一题款。

尚也是一时不幸流落此途，所以不能歧视人、看轻人。相反，社会的“坏处”就坏在有些人“一捧书本，便想中举，中进士，作官，如何攫取金钱，造大房屋，置多田产”，自然是“后来越做越坏，总没有个好结果”(《郑板桥集·家书》)。这种“平等”的“平民思想”使他们对当时“正宗”的艺术欣赏情趣和艺术创作标准都不以为然，郑板桥的很多艺术见解可说是这一批艺术家的代表性的“言论”。

郑板桥的绘画从题材上说并不丰富，笔法变化也并不多，但他善于把书法、行款与竹石等形象打穿组合，构图就显出生气。他重视师承关系，但强调在师承中变化新法。石涛居扬州多年，画兰画竹的作品很多，石涛本人曾自评是“画竹第一”，郑板桥对石涛是欣赏的，但也有“法自我立”的原则。他说：

> 石涛和尚客吾扬州数十年，见其兰幅极多，亦极妙。学一半，撇一半，未尝全学，非不欲全，实不能全，亦不必全。诗曰：十分学七要抛三，各有灵苗各自探，当面石涛还不学，何能万里学云南(指当时客居云南的和尚白丁，以擅画兰闻名)。(《郑板桥集·题画》)

他强调的“灵苗”，乃是重视本人内心的感受和体悟，对前人技法的临写，主要还是落实到“师其意”方面。而且，他对“师其意”的看法还并不拘于题材上，而是着重在精神气质上：

> 郑所南、陈古白两先生善画兰竹，燮未尝学之；徐文长、高且园两先生不甚画兰竹，而燮时时学之弗辍，盖师其意不在迹象间也。文长、且园才横而笔豪，而燮亦有倔强不驯之气，所以不谋而合。(《郑板桥集·题画》)

绘画的笔墨形式风格各各不同，有的文静，有的温和，有的狂放，有的冷僻，如此等等，不一而足。这些风格的特征其实也是人本身精神意识倾向上的反映，所以各人都能以自己的“性之所

近"而对不同形式风格的艺术作品表现出"喜好"与否的反应。郑板桥认为郑所南、陈古白前辈是"仙肌仙骨、藐姑冰雪"的气质，与自己"倔强不驯之气"相去甚远，所以"何足以学之哉"。可见，在"师其意"的命题上，郑板桥的见解比起前代来说，是富有新意，也是切合绘画艺术创作的基本规律的。

郑板桥对创作是刻苦的，他因此对整个创作过程中的从"生活"到"艺术形象"的完成有切实的体会。他概括这一过程是：

> 江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也，趣在法外者，化机也。独画云乎哉！(《郑板桥集·题画》)

现实中的竹变为胸中之"竹"，眼所见的真实具体形象成为胸中抽象的"竹"，是一次"概括"，再变成手中表现的具体的形象"竹"，又是一次经过取舍的"变相"，是从胸中的抽象转为具象，此具象非眼中所见之具象，乃是再次提炼概括而成的艺术形象。他承认"意在笔先"是一个原则，但更重要的是"化机"，有"化机"才能见"个性"，见"境界"，这就不是什么"原则"、"法则"所能解决的了。郑板桥因此而对张彦远的"意在笔先"的命题也有所补充，而且他由此扩充到其他艺术样式的创作，总结出了艺术创作的一般规律。

尾　声

清代末年以来，西方的艺术作品和艺术思想渐渐传入中国。民国建立之际，一批对“国学”素有研究的学者对西方的“新学”也有所钻研，他们具备“学贯中西”的条件，使中国学术活动的发展有了全新的面貌。其中在艺术思想方面至少有两点有所突破，一是在西方哲学思维方式的启发下，对中国传统艺术作了总结性的研究，使历来的侧重在创作和欣赏趣味的艺术思想上升到“美学”的范畴，从而使艺术本身的独立性和完整性有所健全。从理论上说，促使了艺术有更蓬勃的发展。二是以往的艺术活动在士夫文人都是个人的行为，在民间则处于自生自灭的境地，而此时的一批教育家和艺术家们提出艺术和国民素质教育的关系问题。这就把艺术的社会责任落实到解决整个民族文化素质的症结上，而这正是几千年来封建社会走向共和制社会所面临的社会基层文化的改造问题。从 1840 年到中华民国建立，其间又有不少文人学士在艺术思想的建设上多有贡献，但从对现代艺术思想的影响力而言，撷其大者，可以王国维、梁启超和蔡元培为代表。

第一节 艺术的“境界”新论

艺术的“境界”说在唐代就有人提出过，作为一种艺术思想上的创见，在当时却未能具体深入讨论下去。直到王国维出，才把“境界”说重新拈出，并认定它是中国艺术思想的核心。他在《人间词话》[1] 中多次提出“境界”问题：

词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句，五代、北宋之词所以独绝者在此。（《人间词话》一）

严沧浪《诗话》谓：“盛唐诸公（《诗话》‘公’作‘人’），唯在兴趣。羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑拍。如空中之音，相中之色，水中之影，镜中之像，言有尽而意无穷。”余谓：北宋以前之词，亦复如是。然沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目，不若鄙人拈出“境界”二字，为探其本也。（《人间词话》九）

言气质，言神韵，不如言境界。有境界，本也。气质、神韵，末也。有境界而二者随之矣。（《人间词话》删稿十三）

他所说的“境界”是什么呢？他举诗词为例：

“红杏枝头春意闹”，著一“闹”字而境界全出。“云破月来花弄影”，著一“弄”字而境界全出矣。（《人间词话》七）

“明月照积雪”、“大江流日夜”、“中天悬明月”、“黄（当作‘长’）河落日圆”，此种境界，可谓千古壮观。求之于词，唯纳兰容若塞上之作，如《长相思》之“夜深千帐灯”，《如梦令》之“万帐穹庐人醉，星影摇摇欲坠”差近之。（《人间词话》五十一）

---

① 王国维：《人间词话》，人民文学出版社 1982 年版。

从上述引例中可以说，“境界”是艺术作品赋予人们联想的一种“场景”，这种“场景”有一种特定的氛围，用前二句诗来说，一个“闹”和一个“弄”都是烘托“境界”的“氛围”，使人能够更强烈，也更贴切地体味到“这一个”境界的“意味”，即王国维所说“境界全出”。而“明月照积雪”、“长河落日圆”之类则不论读者有没有亲身的实境经历，都能够从中展开相应的“联想”，心目中自然出现一种或冷寂明静，或莽苍浑朴的“感觉”，这就是一处境界的意味了。如果继续保持这种悬想中的感觉，细细咀嚼夜空中的明月和大地上的积雪，蜿蜒横展的长河和贴近地平线的圆日，它们的形状、色彩，以及它们之间展示的辽阔空间都构成人们联想中场景的具体要素，这就是有境界了。

“境界”千差万别，但不以差别而有高低，这也是王国维的一个见解：

> 境界有大小，不以是而分优劣。“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，何遽不若“落日照大旗，马鸣风萧萧”，“宝帘闲挂小银勾”，何遽不若“雾失楼台，月迷津渡”也。（《人间词话》八）

如前所述，“境界”实际上是艺术作品给予人们心目中的一种“场景”联想，“场景”当然有“大”、“小”之别，上述数例的场景区别就是显例。具体而言，场景的大小，似乎和艺术处理手法中的“整体概括”和“局部特写”有关。一般而言，整体概括求大势，局部特写见情趣。当然，大势和局部也是互为依存的关系，只是就“境界”而言，只要它们能够提供人们联想的空间条件，也就各有所长，所以“大”、“小”不论“优劣”。

如前所述，“境界”和人们“联想”中的“空间”意味有关，所谓“迁想妙得”是也。“联想”是人的精神上的活动，艺术作品要能引起人的这类精神上的活动，作者在创作时就要有“精神”的感动。这是王国维说的“真感情”，有了“真感情”，才能存在“联想”的空

间，才叫有“境界”。

境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。（《人间词话》六）

而所谓“真感情”，就不是“矫情”，不是故作姿态，应该是“自然而然”。王国维因此把“境界”建立在“真感情”的基础上，“真感情”又必须是“自然”的，所以“境界”和“自然”之间也就有了必然的联系。他以元曲为例：

元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣，古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。盖元剧之作者，其人均非有名位学问也；其作剧也，非有藏之名山，传之其人之意也。彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也；彼但摹写其胸中之感想，与时代之情状，而真挚之理，与秀杰之气，时流露于其间。故谓元曲为中国最自然之文学，无不可也。若其文字之自然，则又为其必然之结果，抑其次也。（《宋元戏剧考》十二）[①]

王国维如此推重元曲杂剧，自有道理。从艺术史上说，元曲杂剧是一门综合艺术，它包容了文学、美术和音乐诸艺术样式，在体裁上决定了它所拥有的表现能力必然大大超过在此之前的唐诗和宋词。它以可视的艺术形象展示人生的种种问题，元剧中诸如《窦娥冤》、《西厢记》等作品在艺术感染力和艺术影响层面上都有唐诗、宋词不可相比的地方。因此，到了元代之后，曲和剧以及小说取代了“诗”的地位而成为社会艺术的主流体裁样式。

---

① 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第453页。

王国维推重元曲、杂剧是符合艺术史发展的逻辑规律的。

王国维认为元曲、杂剧“自然”的标准之一，是“语语明白如话，而言外有无穷之意”。元曲、杂剧所表现的故事内容都是当时平民百姓喜闻乐见的题材，曲和剧在社会上演出，当然要顾及普通民众的理解能力和语言习惯，因而元曲、杂剧在宾白、唱词上就必然“通俗易懂”，人人皆能体会。王国维认为，这也就是有“意境”：

> 然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。古诗词之佳者，无不如是。元曲亦然。明以后其思想结构，尽有胜于前人者，唯意境则为元人所独擅。[①]

正如我们在第七章中所说，宋代文人已经出现追求“自然”的艺术欣赏情趣。王国维在哲学上确曾受到哲学家叔本华的影响，叔本华认为人的本质是意志，意志的一大特点是欲望。王国维则以为生活之欲中有嗜好，嗜好之欲有高下之分，“最高尚之嗜好”是文学和美术，换言之，即艺术。可是，王国维在对艺术“境界”的推重上又归结到“自然”，归结到“明白如话”的方面。不难看出，尽管他的“自然”的“境界”在内涵上和宋代文人的同一词汇并不相同，但和明代徐渭等人推崇的“自然”之说方面，特别在“明白如话”的艺术风格的推崇上有相近之处。如果把“自然”、“境界”作为一条历史发展的线索，宋代文人是前端，发展到了明代徐渭等人则一变，直接承其后又一变的则是王国维。

王国维推崇“境界”说的同时，也提出此境界由“造境”和“写

---

① 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第454页。

境”两种不同的手法来完成：

> 有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别。因大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻于理想故也。（《人间词话》二）

理想派作者的手法是按照自己的“理想”来“创造境界”，而写实派的作者则以现实状态为依据，表达出他认识到的“境界”。从理论上说这是可以分得清的，在艺术实践上两者却不能截然分割，只是在总体倾向上的分类而已。王国维的分析非常准确，因为它符合艺术创作手法的基本规律。

王国维认为艺术是有独立存在的价值的，所谓独立，就是不依附于政治，而这一点正是中国艺术发展一直未曾摆脱的制约。他把艺术和哲学相提并论，说：

> 披我国之哲学史，凡哲学家无不欲兼为政治家者，……岂独哲学家而已？诗人亦然。“自谓颇腾达，立登要路津，致君尧舜上，再使风欲淳？”非杜子美之抱负乎？“胡不上书自荐达，坐令四海如虞唐”，非韩退之之忠告乎？“寂寞已甘千古笑，驰驱犹望两河平”，非陆务观之悲愤乎？如此者，世谓之大诗人矣。（《静庵文集·论哲学家与美术家之天职》）[①]

中国历史上的一流诗人，都是“有志于道”的人物，这大概是因为历来文人的出路离开科举，也就是离开政治，几乎就不能得到社会的重视和尊重。非仕途的职业对于他们来说，是不可想象的。孔子“不试”，还能有一“艺”，科举制度的建立便在客观上把这“艺”贬抑到“末技”之类。所以倘若文人（诗人）没有做官的要求，身分就不同了，王国维说：

---

①② 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第442页。

> 至诗人之无此抱负者，与夫小说，戏曲、图画、音乐诸家，皆以侏儒倡优自处，世亦以侏儒倡优畜之。①

无所谓"抱负"的诗人和小说、戏曲、图画、音乐诸家不但受到社会的歧见，而且他们自己也处之泰然，认可了这种歧见的"合理性"，王国维深刻地指出了艺术之不能独立的社会原因是"'一命为文人便无足观'，我国人之金科玉律也"。②

但是，艺术又确有其客观独立的价值和规律，"今夫人积年月之研究，而一旦豁然悟宇宙人生之真理，或以胸中惝恍不可捉摸之意境，一旦表诸文字绘画雕刻之上，此固彼天赋之能力之发展，而此时之快乐，决非南面王之所能易者也"。③这是就艺术家个人的生命价值所说。而艺术与哲学一样都是追求"天下万世之真理"，哲学是以概念来表述"真理"，而艺术是以形象为"记号"来体现"真理"。因为它们追求的"万世之真理"不是一时一国的真理，所以"不能尽与一时一国之利益合，且有时不能相容"，唯因此才是"神圣之所存"。王国维因为要标出艺术与哲学的"独立"意义，又鉴于中国历史长期以来形成的偏见，总结说"若夫忘哲学美术之神圣而以为道德政治之手段者，正使其著作无价值者也"。呼吁"愿今后之哲学美术家毋忘其天职而失其独立之位置，则幸矣"。④

第二节　艺术的"情感教育"

艺术在各个不同历史发展阶段中都有它的主流表现形式，在中国，自孔子手删的《诗经》成为经典之作后，"诗"就一直成为

---

①②③④　北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第443页。

历代艺术的主流形式。即使到了明代前后，戏曲小说已有了极大成就，但其社会地位还是被“正统”文人视为不登大雅之堂的末技。民初以来，这一现象发生变化，梁启超提出“小说为文学之最上乘”的观点，从小说的实际社会影响层面和范围来说，小说的影响力确乎比“诗”要大得多。梁启超甚至因此总结在当时那样一个现实环境中，国民言行中的种种丑恶现象都来自于坏小说的影响：

> 吾中国人状元宰相之思想何自来乎？小说也。吾中国人佳人才子之思想何自来乎？小说也。吾中国人江湖盗贼之思想何自来乎？小说也。吾中国人妖巫狐鬼之思想何自来乎？小说也。(《饮冰室文集》卷十；《论小说与群治之关系》)①

> 今我国民惑堪舆，惑相命，惑卜筮，惑祈禳，因风水而阻止铁路，阻止开矿，争坟墓而阖族械斗，杀人如草，因迎神赛会，而岁耗百万金钱，废时生事，消耗国力者，曰惟小说之故……今我国民绿林豪杰遍地皆是，日日有桃园之拜，处处为梁山之盟，所谓“大碗酒，大块肉，分秤称金银，论套穿衣服”等思想，充塞于下等社会之脑中，遂成为哥老、大刀等会，卒至有如义和拳者起，沦陷京国，启召外戎，曰惟小说之故。②

他把小说的影响力看得太大，超出实际情况。而他所列举的诸多现象，其实都有更深刻的社会历史原因，特别是“哥老、大刀等会”和“义和拳”等组织，决非是由“小说”引起，也不是由此而引来“外戎”，导致灾难。这些都因为梁启超未能正确把握社会矛

---

①② 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局 1980 年版，第 425 页。

盾冲突的内因所致。但他重视小说的社会影响力的观点是正确的,他提出欲改良国民的文化素质,“改良群治”,就必须从“小说界革命始”。这一见解也是很有价值的,他实际上提出了“小说”不能迎合下层社会的低层次欣赏趣味,更不能对不健康的内容和形式推波助澜的问题,这些无疑都是值得人们注意的。

梁启超还提出艺术风格和地理的关系,说:

> 词章 燕赵多慷慨悲歌之士,吴楚多放诞纤丽之文,自古然矣。自唐以前,于诗于文于赋,皆南北各为家数。长城饮马,河梁携手,北人之气概也;江南草长,洞庭始波,南人之情怀也。散文之长江大河一泻千里者,北人为优,骈文之镂云刻月善移我情者,南人为优。盖文章根于性灵,其受四围社会之影响特甚焉。自后世交通益盛,文人墨客大率足迹走天下,其界变寖微矣。(《饮冰室文集》卷十《中国地理大势论》)[①]

艺术作品的风格和作者的人品气质是紧密关联的,“风格即人”。而人的人品气质一从读书,即学养中来,二和他生活的自然环境也确实有所关系。自从晋室南迁之后,南方遂有汉文化正朔所在的地位。之后,明代以降,南方经济发达,民生相当优裕,民风民情也自然趋向平和,而绝少“慷慨悲歌”的理由。况且,明代以来文坛大家多居东南,在艺术上推崇“含蓄天真”、“平和恬适”的境界和格调,越发促使南方文风“善移我情”。因此,文风的倾向为何,在地理上说除了经济地理的条件外,还有社会经济现状及历史传统两项条件不可忽视。

梁启超是康有为的弟子,康有为在书法上倡“碑学”、抑“帖

① 引文见北京大学哲学系美学教研室编:《中国美学史资料选编》,中华书局1980年版,第429页。

学”，这一点也由梁启超在“地理”的因素中加以解释了：

> 美术音乐　吾中国以书法为一美术，故千余年来，此学蔚为大国焉。书派之分，南北尤显。北以碑著，南以帖名。南帖为圆笔之宗，北碑为方笔之祖。遒健雄浑，峻峭方整，北派之所长也，《龙门二十品》、《爨龙颜碑》、《吊比干文》等为其代表。秀逸摇曳、含蓄潇洒，南派之所长也，《兰亭》、《洛神》、《淳化阁帖》等为其代表。盖虽雕虫小技，而与其社会之人物风气，皆一一相当有如此者，不亦奇哉！……由是观之，大而经济、心情、伦理之精，小而金石、刻画、游戏之末，几无一不与地理有密切之关系。(《饮冰室文集》卷十；《中国地理大势论》)①

北碑的文字在书写之初就是为了刻碑，因而在书写时也多少要参酌雕刻工艺的要求，加上刻凿时的刀法运用，在间架结构和笔画形式上都自形特点。而《兰亭》等书法本是一篇文章，原来从未想到要加以镌刻，晋人书法多是私人之间的通信，信手写来，不加修饰，自然更没有想到要镌刻立石，供他人阅读，所以完全是另外一种体貌风格。南北两种风格在当时交流手段不发达的时代，互相独立的差异性十分鲜明。梁启超认为随着交通的日益改善，南北交流频繁，互相之间的艺术风格差异也会逐渐弥合，所谓有“今日轮船铁路之力，且将使东西五洲合一炉而共冶之矣，而更何区区南北之足云也”。②他把这种现象称之为“盖‘文学地理’常随‘政治地理’为转移”③的结果。以历史实际对应，梁启超的“文学地理”或“艺术地理”说是有一定的根据的。

---

①②③　引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第428、429页。

从梁启超"改良群治"的观点中可以分析出国民的许多不良言行表现,在很大程度上由"性情"决定所致。梁启超因此强调指出艺术具有情感教育作用,而艺术的这一作用的基础是人有情感,也有理解能力,即前者能够接受感情的诸多认识,并由此引起情感上的共鸣,而理解能力是一种逻辑分析能力,作用于人有不同的效果。梁启超说:

> 天下最神圣的莫过于情感。用理解来引导人,顶多能叫知道那件事应该做,那件事怎样做法,却是被引导的人到底去做不去做,没有什么关系,有时所知的越发多,所做的到越发少。用情感来激发人,好像磁力吸铁一般,有多大分量的磁,便引多大分量的铁,丝毫不得躲闪。所以情感这样东西,可以说是一种催眠术,是人类一切动作的原动力。(《饮冰室文集》卷三十七:《中国韵文里头所表现的情感》)①

情感虽是人人所有,但情感也有"善"、"恶"和"美"、"丑"的不同,因此"扬善去恶"、"扬美抑丑"就要依靠于"情感教育"。"情感教育"的环节,或者说"载体"是艺术,梁启超所说的"艺术"主要包含美术、音乐和文学三大类。

而这三大类之所以能进行"情感教育",是因为它们有"趣味"。梁启超以绘画为例通俗解释"趣味",是:

> 今专从美术讲,美术中最主要的一派,是描写自然之美。常常把我们所曾经赏会或像是曾经赏会的都复现出来。我们过去赏会的影子印在脑中,因时间之经过渐渐淡下去,终必有不能复现之一日,趣味也跟着消灭了。一幅名画在

① 引文见北京大学哲学系美学教研室编:《中国美学史资料选编》,中华书局1980年版,第418页。

此，看一回便复现一回，这画存在，我的趣味便永远存在。不惟如此，还有许多我们从前不注意赏会不出的，他都写出来指导我们赏会的路，我们多看几次，便懂得赏会方法，往后碰着种种美境，我们也增加许多赏会资料了。这是美术给我们趣味的第一件。（《饮冰室文集》卷三十九：《美术与生活》）①

这里说的是"描写自然之美"所给予人的"趣味"，在于诱发人在对对象外在形式的"体验"中得到"审美快感"。此外，还有着重在心理状态描写的一种"趣味"：

美术中有刻画心态的一派，把人的心理看穿了，喜怒哀乐，都活跳在纸上。本来是日常习见的事，但因他写的唯妙唯肖，便不知不觉间把我们的心弦拨动，我快乐时看他便增加快乐，我苦痛时看他便减少苦痛。这是美术给我们趣味的第二件。②

刻画心态之美已经不局限在对象的外在形式体现上，而是形象"精神"活动的表现。梁启超所述第一、第二的趣味欣赏关系，一在外观，二在心理，后者对前者而言，是递进的关系。在这之上有第三层次递进，就是他所说的"境界"：

美术中有不写实境实态而纯凭理想构成的。有时我们想构一境，自觉模糊断续不能构成，被他都替我表现了；而且他所构的境界种种色色有许多为我们所万想不到；而且他所构的境界优美高尚，能把我们卑下平凡的境界压下去。他有魔力，能引我们跟着他走，闯进他所到之地。我们看他的作品时，便和他同往一个超越的自由天地。这是美术给我

①② 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第423、422页。

们趣味的第三件。(《饮冰室文集》卷三十九:《美术与生活》)①

他所说的境界是艺术给人的总体感受,一般人在"审美"的整体体悟方面难有完整的感受,而艺术可以和盘托出,为人的审美完善提供服务。梁启超的三件趣味说实际上是说审美的三个层次深入关系。从欣赏者来说,则分为三个层次的素质表现:即一般文化素质的大众能够欣赏艺术的"形式美";有一定文化修养的人则能够从艺术形象的精神心态中得到审美快感;而具有比较高的文化修养的人则能够在作品的境界中得到一个超越现实的自由天地;把自己"卑下平凡的境界压下去",净滤自己的心胸,从中得到又一种审美的快感。

梁启超的境界说是承接着他"改良群治"的观点而来的,这一点和王国维的"境界"说有所不同。

第三节 美育代宗教的主旨

到了20世纪初,艺术思想界出现一个新的概念:"美育"。首倡"美育"者是教育家蔡元培。

蔡元培身逢清末民初,虽曾为清末士夫,但思想却主张"共知",以"教育救国"为己任。他在欧洲留学考察期间,注意欧洲的社会文化的种种表现,并且以此和当时国内社会的民风民俗作对照比较,深感欧洲"以美育代宗教"的主张也颇适用于中国社会。所谓"美育"也就是"美感教育",中国社会多的是迷信,少的是"文化",多的是愚昧,少的是"科学",他

---

① 引文见北京大学哲学系美学教研室编:《中国美学史资料选编》,中华书局1980年版,第422页。

提出“以美育代宗教”就是要纠正这个不正常的社会现象。而且，也针对当时国内掀起的一股“宗教”之风。这股“宗教之风”的起因是一批到欧洲留学的学生虽然看到中西社会发展的不同，但把欧洲社会的进化，“误听教士之言，一切归功于宗教，遂欲以基督教劝导国人”[①] 希望用基督教文化来改造中国社会。中国毕竟是有数千年的孔子儒家伦理观的国度，在这种完全不同理念的基督教文化刺激下，“一部分之沿习旧思想者，则承前说而稍变之，以孔子为我国之基督，遂欲组织孔教，奔走呼号，视为今日重要问题”。[②]在蔡元培看来，这两种“宗教”主张不能真正解决中国社会基本素质的改良问题，因为“宗教家对于人群之规则，以为神之所定，可以永远不变”。而实际上，从科学的实证角度来看，“近世学者据生理学、心理学、社会学之公例，以应用于伦理，则知具体之道德不能不随时随地而变迁。而道德之原理则可由种种不同之具体者而归纳以得之”。所以宗教家希望以一定不变的规则来规范人群的行为思想，是完全不可能的。

蔡元培分析宗教之所以流行，是因为它充分运用了人的精神作用，而精神有三种成分：

> 吾人精神上之作用，普通分为三种：一曰智识；二曰意识；三曰感情。最早之宗教，常兼此三作用而有之。[③]

举例言之，人对生命之所从来，死将何往，佛教所谓“我从哪里来”，明了“从哪里来”，也就知道“到哪里去”。“凡此种种，皆当时之人所提出之问题，以求解答者也。于是有宗教家勉强解答之。如基督教推本于上帝，印度旧教则归之梵天，我国神话则归之盘

---

①②③ 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局 1980 年版，第 458～461 页。

古。其他各种现象，亦皆以神道为惟一之理由，此知识作用之附丽于宗教者也。”①

由于人有求生存的欲望，所以有“自私自利”之心，攻伐侵掠，相互残杀的社会现象不断发生，其结果却是民生凋弊，“于是有宗教家提倡利他主义，此意志作用之附丽于宗教者也”。②

爱美是人之常情，“又如跳舞、唱歌，虽野蛮人亦皆乐此不疲。而对于居室、雕刻、图画等事，虽石器时代之遗迹，皆足以考见其爱美之思想。此皆人情之常，而宗教家利用之以为诱人信仰之方法。于是未开化人之美术，无一不与宗教相关联，此又情感作用之附丽于宗教者也”。③

到了近代以来，由于科学技术的迅速发展，精神三成分中的“知识”和“意志”渐次独立于宗教，所以宗教所能储存的只有“情感作用”。“情感作用”就是蔡元培所说的“美感”，他举例言之：

> 凡宗教之建筑，多择山水最胜之处，吾国人所谓天下名山僧占多，即其例也。其间恒有古木名花，传播于诗人之笔，是皆利用自然之美以感人者。其建筑也，恒有峻秀之塔，崇闳幽邃之殿堂，饰以精致之造像，瑰丽之壁画，构成黯淡之光线，佐以微妙之音乐。赞美者必有著名之歌词，演说者必有雄辩之素养，凡此种种皆为美术作用，故能引人入胜。④

也就是说，宗教是以美术为它的“载体”，才是社会上产生影响，发生作用。所以“宗教”和“美术”之间的关系实在是一种“应用”的关系，它们之间并不合二为一。这就意味着，蔡元培的广义的“美术”，其性质是独立的。蔡元培也看到这一点。他从艺术发展

①② 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局 1980 年版，第 458～461 页。

③④ 同上书，第 458、459 页。

史的角度论述说：

> 然而美术之进化史，实亦有脱离宗教之趋势。例如吾国南北朝著名之建筑，则伽蓝耳。其雕刻，则造像耳。图画，则佛像及地狱变相之属为多。文学之一部分，亦与佛教为缘。而唐以后诗文，遂多以风景人情世事为对象。宋元以后之图画，多写山水花鸟等自然之美。周以前之鼎彝，皆用诸祭祀。汉唐之吉金，宋元以来之名瓷，则专供把玩。野蛮时代之跳舞，专以娱神，而今则以之自娱。欧洲中古时代留遗之建筑，其最著者率为教堂。其雕刻图画之资料，多取诸新旧约。其音乐，则附丽于赞美歌。其演剧，亦排演耶稣故事，与我国旧剧《目莲救母》相类。及文艺复兴以后，各种美术渐离宗教而尚人文。至于今日，宏丽之建筑多为学术、剧院、博物院。而新设之教堂，有美学上价值者，几无可指数。其他美术，亦多取资于自然现象及社会状态。于是以美育论，已有与宗教分合之两派。①

美术有独立于宗教的性质，也有独立于宗教的能力，就是因为美术是作用于“情感”的艺术。宗教之所以能引起人的“情感”的呼应，其实是“美术”的缘故，是“美术”唤起了人的“情感”反应。所以单从“情感”方面说，“美术”就是与之相联系的独立体。

蔡元培认为“美术”是“教育”的主要载体，“美育”就是从“情感”出发，“人人都有感情，而并非都有伟大而高尚的行为，这是由于感情推动力的薄弱。要转弱为强，转薄为厚，有待于陶养。陶养的工具，为美的对象，陶养的作用，叫作美育”。所以美育不是空洞抽象的概念教育，而是形象教育。形象教育的范围又极为广阔，它渗入到社会生活的各个方面，以六个方面的体现构成蔡元

① 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第459页。

培的“社会美育”的基本框架：

一、专设机关：美术馆、美术展览、音乐会、剧院、影戏院、历史博物馆、古物学陈列所、人类学博物馆、博物学陈列所与植物园、动物园等；

二、美的建筑；

三、公园；

四、名胜景点；

五、古迹景点；

六、建设公墓。①

为什么要把“美育”推向全社会呢？这当然和蔡元培改良基层社会文化品质的理念有关，而“美育”之所以又能担当起这样的责任，是因为它有蔡元培总结出的两大基本特征。一是它的“普遍性”：

盖以美为普遍性，决无人我差别之见能参入其中。食物之入我口者，不能兼果他人之腹；衣服之在我身者，不能兼供他人之温，以其非普遍性也。美则不然。即如北京左近之西山，我游之，人亦游之；我无损于人，人亦无损于我也。隔千里兮共明月，我与人均不得而私之。中央公园之花石，农事试验场之水木，人人得而赏之。埃及之金字塔、希腊之神祠、罗马之剧场，瞻望赏叹者若干人，且历若干年，而价值如故。各国之博物院，无不公开者，即私人收藏之珍品，亦时供同志之赏览。各地方之音乐会，演剧场，均以容纳多数人为快，所谓独乐乐不如人乐乐，与寡乐乐不如与众乐乐，以齐宣王之惛，尚能承认之，美之为普遍性可知矣。②

① 隗瀛涛：《蔡元培传》，四川人民出版社1995年版，第285页。

② 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局，1980年版，第460页。

“美”有普遍性，就不存在“利害”关系，人人有情感，才使“美”能作用于大众。所以，“美”就有超功利的特点：

> 马牛，人之所利用者，而戴嵩所画之牛，韩幹所画之马，决无对之而作服乘之想者。狮虎，人之所畏也，而卢沟桥之石狮，神虎桥之石虎，决无对之而生搏噬之恐者。植物之花，所以成实也，而吾人赏花，决非作果实可食之想。善歌之鸟，恒非食品，灿烂之蛇，多含毒液。而以审美之观念对之，其价值自若。[①]

正是由于它具有“超功利”的特点，才能陶养人的性灵、胸怀，“使之日进于高尚者”。[②]

“美育”的目的在改良国民文化素质，蔡元培认为文化素质的提高也会影响到世界观的完善。所以他认为世界观的教育不在于“旦旦而聒之也”[③]，还是要借助于“美育”的实施。理由是“美育”是以“美术”为主要载体的，通过艺术形象之美来促使人们精神境界的升华，“人既脱离一切现象世界相对之感情，而为浑然之美感，则即所谓与造物交友，而已接触于实体世界之观念矣”。[④]在这里，蔡元培所说的“世界观”实际是生活观，并非含有政治观念的意思，因此才有通过“社会美育”完善世界观的可能。

---

①②③④ 引文见北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》，中华书局1980年版，第461、462页。